10010288702
Libraries-Claremont Colleges

Claremont
University Center
Library

Withdrawn
Libraries Claremont Colleges

MAY 15 '80

Johann Kuhnau.
Neue
CLAVIR UBUNG.
LEIPZIG.

Musikalische Reise
ins
Land der Vergangenheit

Von

Romain Rolland

Mit 17 Bildnissen

1921

Literarische Anstalt Rütten & Loening
Frankfurt am Main

Berechtigte Übersetzung aus dem Französischen
von L. Andro
100 Exemplare dieses Buches wurden auf holzfreies Papier gedruckt und nach einem Entwurf
von Max Schwerdtfeger in Leder gebunden.

Spamersche Buchdruckerei in Leipzig

ML
394
R6725x

Vorwort

Die meisten dieser Aufsätze[1] sind einer Übergangszeit gewidmet, in der sich die Empfindung, der Schönheitssinn, die Form unserer modernen Musik vorbereiteten. Es ist eine in der Geschichte nicht seltene Erscheinung, daß es nicht die größten künstlerischen Persönlichkeiten sind, die die Bahnbrecher der Zukunft bilden. Menschen wie J. S. Bach überragen ihre Zeit zu hoch, um sie unmittelbar zu beeinflussen; ihre Ausstrahlungen wirken erst in der Distanz. Es sind Leute wie Telemann, Hasse, die Mannheimer Symphoniker, welche die neuen Strömungen entfesseln. Ich habe hier versucht, Telemann wieder auferstehen zu lassen. Ich werde später von der Liebe und der Bewunderung sprechen, die ich für Hasse habe.

Man ist äußerst ungerecht gegen diese Meister gewesen. Zu ihren Lebzeiten war ihr Ruhm vielleicht übertrieben. Aber die Vergessenheit, in die sie seither gesunken sind, ist es sicherlich noch viel mehr. Die Erwecker neuer Gedanken, wie Telemann und die Mannheimer, haben selten die Zeit, tief zu sein. Sie säen in alle Winde. Danken wir ihnen für die Früchte, die wir heute pflücken! Fordern wir nicht die Fülle des Herbstes von ihnen, da sie doch ein launenvoller und fruchtverheißender Frühling waren. Es werde jedem sein Los, und das der musikalischen Neuerer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts war schön genug, denn sie haben Mozart und Beethoven die Wege gebahnt.

R. R.

I.

Der satirische Roman eines Musikers aus dem 17. Jahrhundert

Schon vor zweihundert Jahren überfluteten die Deutschen Neapel, Rom und Venedig mit ihren Fürsten, ihren Kaufleuten, ihren Pilgern, ihren Künstlern und ihren Reisenden. Aber Italien war damals noch nicht wie in späterer Zeit ausschließlich der empfangende Teil. Was es nahm, gab es hundertfach zurück, und die deutschen Besuche blieben keineswegs unerwidert. Die Italiener nutzten die Erschöpfung, die der Dreißigjährige Krieg verursacht hatte, um Bayern, Hessen, Sachsen, Thüringen und Österreich mit ihren Kunstwerken und Künstlern zu überschwemmen. Namentlich Musik und Theater waren ihr Feld. Cavalli, Bernabei, Steffani, Torri beherrschten München; Bontempi, Pallavicino Dresden; Casti, Draghi, Ziani, Bononcini, Caldara und G. Porta Wien; Vivaldi war Kapellmeister in Hessen-Darmstadt und Torelli in Brandenburg-Ansbach. Schwärme von Textdichtern, Dekorationsmalern, Sängerinnen und Kastraten, von Lauten-, Flöten- und Gitarrespielern und Instrumentalisten aller Sorten strömten hinter den Hauptgrößen her. Vor ihrer Oper, dem köstlichsten Werk der sterbenden Renaissance, sprangen alle Tore auf. Der Mittelpunkt ihrer Propaganda war Dresden, dessen Italienisches Theater, 1662 gegründet, ein volles Jahrhundert hindurch europäische Berühmtheit genoß, bis zu Hasses Weggang. Auch das alte Leipzig hielt nicht stand. Im Jahre 1693 setzte sich dort die Oper fest, im Herzen deutscher Kunst, und ihre Begründer machten keinen Hehl daraus, daß hier ein zweites Dresden errichtet werden sollte. In wenigen Jahren war ihre Absicht erreicht. Und schon genügte der Opernmusik auch das Theater nicht mehr; sie drang in die Kirche, die letzte Zuflucht deutscher Sinnigkeit. Ihr glänzendes Pathos besiegte rasch den Ernst der alten Meister, die Menge drängte zu diesen theatralischen Veranstaltungen. Sänger und Schüler der Thomaskirche verließen ihren Platz und gingen ins Lager

des Feindes über; eine große Leere tat sich auf rings um die letzten Verteidiger nationaler Überlieferung.

Damals hatte die Thomaskirche einen Kantor namens Johann Kuhnau. Dieser Mann, eines der anziehendsten Beispiele des vielseitig entwickelten Genies, wie es dieses Heldenzeitalter der Kunst hervorbrachte, war, wie Mattheson sagt, sehr unterrichtet in Theologie und Recht, Beredsamkeit und Dichtkunst, in Mathematik, fremden Sprachen und Musik. Er hatte juristische Thesen verteidigt, darunter eine auf Griechisch; er war Advokat; er beschäftigte sich mit griechischer und hebräischer Philosophie, übersetzte französische und italienische Arbeiten und schrieb selbst wissenschaftliche und poetische Werke. Jakob Adlung sagt, er wisse nicht, ob Kuhnau dem Orden der Tonkünstler oder der Gelehrten mehr Ehre gemacht habe. Als Musiker war er zweifellos eine der Säulen älterer deutscher Kunst. Scheibe hielt ihn, Keiser, Telemann und Händel für die vier größten deutschen Komponisten des Jahrhunderts. Wirklich besaß er eine Tiefe des Empfindens und zugleich eine Schönheit der Form, eine Anmut, geformt aus Kraft und Klarheit, die seinen Namen noch heute bekannt machen müßte — wenn es in der Welt außer der Musikmode ein ernstes Musikinteresse gäbe. Kuhnau war der Schöpfer der modernen Sonate; er komponierte Klaviersuiten, die Musterbeispiele von Leichtigkeit und Temperament sind, mit einem leisen Hang zur Träumerei. Er schrieb poetische Programmusik unter dem Titel „Biblische Historien", geistliche und weltliche Kantaten und endlich eine Passion, die ihn, kurz ausgedrückt, nicht nur zum unmittelbaren Vorgänger an der Thomaskirche in Leipzig, sondern in vieler Hinsicht zum unleugbaren Vorbild Johann Sebastian Bachs stempelt.

Wenn man die Worte liest, mit denen er eine seiner bemerkenswertesten Kompositionen beim Publikum einführt, ahnt man etwas von der stillen Anmut dieser reichen Natur. Um für die phantasievolle Ausführung seiner scharmanten „Klavier-Früchte aus 7 Sonaten" Nachsicht zu erbitten, sagt er, er sei „in diesem Stücke so frey gegangen, als etwa die Natur, welche, indem sie die Bäume mit Früchten behänget, einem Aste immer reichlicher oder weniger mittheilet, als dem andern . . . Ich habe mir nicht viel Zeit darüber genommen, es ist damit fast zugegangen, wie mit denen Früchten in Reussen und andern Mitternächtischen Ländern, was man da in einem Monate säet, das zwinget die Hitze auff einmahl so heraus, daß man im andern Monate einerndten kan: Ich habe diese sieben *Suonat*en in einer Hitze, wiewohl auch neben meinen andern Verrichtungen, hingeschrieben, daß ich jeden Tag eine verfertiget, und also dieses Werck, welches ich des Montags in einer Woche angefangen, den nechstfolgenden Montag der andern Woche drauff beschlossen habe. Solches erinnere ich zugleich mit zu dem Ende, daß sich Niemand *Rari*tät dabey versprechen solle. Wiewohl man sehnet sich auch nicht allemahl nach etwas seltzames: Wir essen ja öffters Kraut und Rüben oder andere auff unsern Aeckern gewachsene schlechte Früchte, mit so grosser Lust, als die von weitem hergebrachten kostbaren Granat-Aepffel. Es haben zwar etliche Liebhaber der Music ein so verleckertes Maul, daß ihnen nichts anstehet, als was etwa nach dem Italiänischen oder Frantzösischen Erdreiche schmecket . . . Inzwischen, wer meine Früchte wil, dem stehen sie zu Dienste, wem sie nicht gefallen, der suche was Bessers. . . . Was die jenigen Leute anbetrifft, welche die *Composition* nicht verstehn und doch ein ungütig Urtheil sprechen werden (welches gemeiniglich geschiehet;) So mache ich mir deßwegen keine Sorge, und

wird mir ihr Gifft so wenig schaden, als etwa der Melthau dem reiffen Obste."

Im gleichen Jahre, 1700, ließ Kuhnau seine schönen und ausdrucksvollen „Biblischen Historien" erscheinen und einen Roman, mit dem wir uns länger beschäftigen werden. Er war damals dreiunddreißig Jahre alt. Er lebte allein inmitten von Italienern und ihren Nachahmern. Seine Freunde, seine Schüler hatten ihn verlassen. Er sah die alte deutsche Musik zusammenbrechen und machte vergebliche Versuche, ihren Sturz aufzuhalten. Umsonst wandte er sich an den Rat der Stadt, um die öffentliche Erziehung zu schützen, die nicht nur von dem Zauber der fremden Kunst bedroht war, sondern mehr noch durch die Lockungen leichtfertigen Lebens und mühelosen Gewinns, die als Begleiterscheinungen des Opernwesens die Leipziger studierende Jugend verführten. Der Rat gab Kuhnau unrecht und dem Erfolge recht. Bei Kuhnaus Tode, 1722, war die Oper Herrin über Deutschland. Man sollte denken, daß eine solche Ungerechtigkeit des Schicksals das Herz des Meisters mit Bitterkeit habe erfüllen müssen. Aber die Künstler jener Zeit zogen ihre Melancholien nicht groß, und Kuhnau scheint seinen gutmütigen Spott feindlichen Menschen und Dingen gegenüber nicht eingebüßt zu haben. Er kannte die Welt und war nicht weiter überrascht, daß die Schwindler den ehrlichen Leuten den Rang abliefen. „Es gehet mit den Künstlern, wenn sie erst in eine Stadt kommen, fast wie mit den neuen Heringen zu, denn gleich wie sich ein jeder nach dieser neuen Kost immer eher sehnet, und mehr Geld davor giebet, als vor ein ander Gerüchte, das er immer über seinem Tische hat; Also pflegen die Leute auch einen neuangekommenen Menschen mit seiner *Profession* immer höher zu *aestimiren*." Aber da er ein gläubiger Mann war, nicht nur in bezug auf Religion, sondern auch auf Kunst, zweifelte er

nicht an dem Endsieg seiner Sache; einstweilen aber nahm er seine heitere Revanche an der Dummheit und der Unwissenheit, indem er sie in einem satirischen Roman, genannt „Der musikalische Quacksalber“[2], auftreten ließ.

Dieses merkwürdige Buch, 1700 in Dresden erschienen und im 18. Jahrhundert sehr bekannt, war uns nur mehr in zwei Exemplaren erhalten, einem in der Königlichen Bibliothek zu Berlin, einem in der Leipziger Stadtbibliothek, als Kurt Benndorf den Einfall hatte, es in der Sammlung der Deutschen Literaturdenkmäler von A. Sauer[3] neu herauszugeben.

Man liest dieses kleine, flüchtig hingeworfene Werkchen, das unter französischem Einfluß in klarer, leichter, lebhafter und kurzgegliederter Sprache abgefaßt und mit italienischen und französischen Worten durchsetzt ist, noch immer mit Vergnügen. Es steckt voll Witz und sprüht von Geist. Nur selten entstellt ein Anflug von Pedanterie, der Krankheit jener Zeit, seine sympathischen Züge. Man kann aus diesen bunten Bildern sächsischen Lebens im 17. Jahrhundert mancherlei lernen. Sie beleuchten eine der interessantesten Epochen, die rasche Gesundung des Landes nach dem Dreißigjährigen Kriege und die Vorbereitung des großen klassischen Jahrhunderts in der Musik.

Der Held des Romans ist ein schwäbischer Abenteurer aus der Umgebung von Ulm, welcher die Vorliebe der Deutschen für alles Welsche benutzt, um sich in seinem Lande für einen Italiener auszugeben. Zwar war er nur ein Jahr in sehr bescheidener Stellung in Italien gewesen, als Kopist oder Famulus einiger berühmter Musiker; aber das hatte genügt, um ihn zu überzeugen, daß das Genie seiner Meister auf ihn übergegangen sei. Allerdings hütet er sich, das in Italien auszuprobieren, da er wohl weiß, daß es ihm in Rom oder Venedig kaum ge-

lingen würde, seine Ansprüche durchzusetzen; so durchquert er lieber die Alpen und rechnet auf die Naivität seiner Landsleute und ihre demütige Bewunderung für alles Fremdländische.

Er begibt sich direkt nach Dresden, dem Mittelpunkt des Italienkultes und Mekka der Oper. Er beginnt damit, seinen Namen zu verändern; aus einem Schimpfnamen seines Vaters „Theueraffe" wird der Name einer ausgezeichneten neapolitanischen Familie: Caraffa. Es gehörte zu den Verschrobenheiten jener Zeit, deutsche Namen zu verwelschen. Kuhnau macht sich darüber mit dem derbgesunden Humor eines Molière lustig:

„Wo diese Lateinische Nahmen von ihren Eltern und Vorfahren auf sie gepflantzet werden, so sind sie zu entschuldigen, wenn sie dabey bleiben . . . Sondern wenn sie selber anfangen, ihre Nahmen zu ändern und ein sonderliches Geschlechte daraus zu machen . . . So weiß ich nicht, wie sie damit bestehen können. Sie wären werth, daß es ihnen gienge, wie jenem, der sich *Rapparius* nennete und von seinem verstorbenen Bruder, der Niclas Riebener geheissen, erben wollte, aber von dem *Magistrat* abgewiesen wurde, weil aus seinem in dem deßwegen eingegebenen Schreiben unterzeichneten Nahmen *incontinenti* zu sehen war, daß er sich zu dieser Erbschafft nicht *legitimiren* kunte. Manche sind solche Narren, daß sie gerne Frantzösische Nahmen führen wollen. Ich kante einen, der Hanß Jelme hieß . . . Gleich wie nun seine gantze Kleidung, Stellung und Lebens-Art Frantzösisch seyn muste; Also wolte ihm auch sein teutscher Nahme nicht länger anstehen. Zwar beruhete seine gantze Wissenschafft in der Frantzösischen Sprache bloß auff diesen Worten: *Monsieur, je suis vôtre très humble Serviteur* . . . Jedoch muste der Nahme Frantzösisch werden. Und weil er noch

über dieses gerne ein Edelmann seyn wolte, so meynte er, es wäre, in dem er seinen Nahmen sonst änderte, ein Auffwaschen, wenn er das „*de*" oder „von" seinem Zunahmen beyfügte. Dannenhero schrieb er sich: *Jean de Jelme*, oder Hanß von Jelme: Aber er hatte sich nicht eben eingebildet, daß die Frantzösische *Pronunciation* denen Teutschen so lächerlich vorkommen und Schand-Schelm herausbringen würde. Wie nun dieser mit seinen frembden Nahmen billig in Schand und Spott gerathen ist, also verdienten alle diejenigen, welche sich ihrer teutschen Nahmen schämen, und durch deren Veränderung ein *Falsum* begehen, daß Teutschland sich ihrer wieder schämete und sie mit andern *Falsariis* aus seinen Gräntzen verweisen ließ".[4]

Kuhnau predigte tauben Ohren. Es genügt, daß ein „Theuer-Affe" sich Caraffa nennt und ein paar italienische Worte stammelt, um bei der musikalischen Gesellschaft Dresdens freudigsten Willkomm zu finden. „Denn sie waren auch aus der thörichten Zunfft derjenigen, welche meynen, ein *Componist* oder andrer *Musicus*, der nicht Italien gesehen, sey ein alberer Gritz-Kopff, und könne hingegen die Welsche Lufft die Leute von den vollkommensten Wissenschafften, wie etwa der Wind in einer gewissen Landschafft in *Lusitania* oder Portugall, wie *Plinius lib.* 3 gedencket, die Pferde schwanger machen."[5] Übrigens versteht Caraffa ausgezeichnet, die öffentliche Neugierde aufzureizen und wach zu erhalten. Er läßt sich aus den verschiedensten Gegenden Europas Briefe mit pomphaften Aufschriften schicken: „*All' illustrissimo Signore, il Signor Pietro Caraffa, maestro incomparabile di musica*" oder deutsch: „Dem Wohl-Edlen, Vesten und Sinnreichen Herrn *Petro Caraffa*, Hochberühmten Italiänischen *Musico* und unvergleichlichen *Virtuosen*." Die Angabe der Wohnung ist wie aus Nachlässigkeit fast immer unterlassen, so daß der

Bote von einem Hause zum andern laufen muß, um nachzufragen, ob niemand den Orpheus dieser Zeit, den unvergleichlichen Virtuosen kenne. Nach wenigen Tagen kennt jeder seinen Namen, und er ist berühmt, ehe er noch zum Vorschein gekommen ist. Das *Collegium Musicum* in Dresden schickt eine Deputation, lädt ihn ein, seinen Sitzungen beizuwohnen und bietet ihm Willkommensgrüße in den höchsten Ausdrücken wie einem Fürsten, der seinen Einzug hält. Man gibt Konzerte ihm zu Ehren und beschwört ihn, sich daran zu beteiligen. Caraffa läßt sich bitten: trotz einiger Geläufigkeit auf der Theorbe und der Gitarre ist seine Begabung untermittelmäßig. Er hütet sich auch, sie zu zeigen, und erfindet allerlei Vorwände, um den Augenblick hinauszuschieben, in dem er sich hören lassen soll. Er hat, versichert er, eine prächtige Stimme, allein er kann nur italienische Texte singen, und das Kollegium besitzt blos deutsche Partituren. Er ist ein einzigartiger Violinspieler, aber ein eifersüchtiger Rivale, der ihn ermorden wollte, hat ihm die Hand durch einen Dolchstich verletzt, und er muß noch einige Monate bis zur Heilung warten. Endlich willigt er ein, ein Konzert auf dem Klavier zu begleiten, da er zu merken glaubt, daß das Stück zu den leichtesten gehört. Allein um ihn zu ehren, ersetzt man es durch ein schwieriges. Nun soll das Klavierspielen überhaupt nicht das Rechte sein: denn nur in die unvergleichliche Kunst der Komposition habe er sein ganzes Talent gelegt. Wenn er sich hie und da ein wenig auf dem Klavier exerziere, so sei es, weil er sich begleiten müsse, wenn er eine seiner Kompositionen vortrage. Aber dies sei eine seiner geringsten Beschäftigungen. Im übrigen sei die italienische Klaviermusik einfach und habe nicht die bizarren Komplikationen, die dem deutschen Geschmack wohlgefallen. Nach allen diesen Ausflüchten setzt er sich endlich ans Klavier, präludiert ein paar volle Griffe und stellt unter

einem Vorwande zwei Schnupftabaksdosen neben sich. „Wenn sich viel *Species* oder Ziffern über den Noten sehen liessen, die er etwa mit der rechten Hand *exprimiren* solte; So fuhr er mit derselben nach der zur rechten gelegten Toback-Büchse zu und schnupffte einmahl: Kahmen aber in dem Basse geschwinde und flüchtige Noten, so griffe er mit der lincken Hand nach der andern Büchse und damit gieng unterdessen das Schwere, so ihm Angst machte, vorbey.“ [6]

Kuhnau hat die sächsische Natur mit ihrem Gemisch von Naivität und Schlauheit, ihrer schwerfälligen und spottlustigen Gutmütigkeit sehr wohl beobachtet. Diese wackern Leute, die sich Caraffa in einem lächerlichen und rührenden Hochachtungs- und Bewunderungsbedürfnis genähert haben, sind viel zu gute Musiker, um nicht bald die Talentlosigkeit dieses Klavierspielers zu merken; aber noch bemüht sich ihre Nachsicht, Entschuldigungen zu finden. Es ist schwer, ihr Vertrauen zu erschüttern; aber wenn der Zweifel einmal in ihre ehrliche Seele eingezogen ist, reißt ihn nichts mehr heraus. Sie beobachten den falschen Italiener, ohne daß er etwas ahnte, mit bedächtiger Gewissenhaftigkeit; sowie sie ihre Meinung gebildet haben, empören sie sich nicht etwa über den Schwindler und jagen ihn davon, sondern sie amüsieren sich stillschweigend; sie spielen ihre Komödie mit ihm; sie spornen ihn zu neuen Lügen und Aufschneidereien an, sie reizen ihn, seine anspruchsvollen Dummheiten vorzubringen; sie lachen so lange heimlich über ihn, indem sie Bewunderung heucheln, bis der konsternierte Caraffa endlich doch merkt, daß man ihn seit Wochen zum Narren hält. So bringen sie ihn dazu, daß er trotz seiner Vorsicht sein ganzes Nichtskönnen verrät, indem er ihnen einige seiner Werke zeigt, und damit er nicht etwa sein gewöhnliches Kompositionsverfahren anwende, welches in unverschämtem Abschreiben besteht, sperren sie ihn ein und beobachten ihn von

draußen. „Wie aber *Caraffa* sein Lied dichten wolte, hatten alle Gliedmassen des Leibes mit zu thun. Bald pfiffe er mit dem Maul; Bald drommelte er mit den Händen; Bald fingerte er auff dem Tische; Bald liedelte er etwas mit der Zunge her; Daß auch die *Mensur* nicht aussen bleiben möchte, so muste bald sein Kopff, bald auch sein Fuß den *Tact* halten. Es kan kein Mann, der das schwerste Handwerck treibet, sich so sehr bemühen, als hier *Caraffa* that. Er hatte sich bald anderthalbe Stunde so zerbremset, daß ihm der Schweiß immer zum Gesichte und Rücken unstreitig herunter lauffen muste: Und gleichwohl konte man noch nicht sehen, daß sich eine *Melodie* aus seinem Kopffe wolte herausschütteln lassen. Er dachte endlich, wenn er nun die Feder in die Hand nähme, und selbe in die Dinte tuncke, da würde alsdenn schon was heraus fliessen ... Es war aber kaum ein *Tact* fertig, so striche er ihn wieder aus ... Er dachte, er müste seinen *musicalischen poëtischen* Geist auff eine andere Weise auffwecken, er machte sich auff die Beine und lieff die Stube mit solchen Ungestümm auff und nieder, als wenn er tolle wäre, und Thür und Mauren auffrennen wolte. Das trieb er eine gute viertel Stunde, doch wolte sich noch nichts erhaschen lassen. Endlich kam er auff der Spieler abergläubische Gewohnheit, welche, wenn sie unglücklich sind und nichts gewinnen können, von ihrem vorigen Orthe wegrücken, und einen neuen Sitz suchen. Er verließ Tisch und Bäncke, satzte sich unten in der Stube auff den Thielen nieder, und fieng an zu schreiben. Er hatte alle seine Lebens-Geister zu dieser Arbeit angestrenget, drumb merckte er auch nicht, daß ungeachtet es bald Mittag war, die Lampe noch immer brennete ... Hierauff fielen *Caraffen* die Melodien vierer Lieder ein: Das Erste war: Guten Abend Garten-Mann. Das Andere: *Damon* gieng in tieffen Sinnen. Das Dritte: Eine schöne Dame wohnt in dem Land. Das

Vierte: Sie schläffet schon. Quählte ihn nun vormahls der Mangel, so plagte ihn ietzo der Ueberfluß, weil er nicht wuste, welche *Melodie* aus diesen vier schönen *Arien* sich am besten zu dem *Madrigale* schicken und am wenigsten bekandt seyn könte. Er vermeynte dieser *Difficultät* durchs Loß abzuhelffen und durch die Würffel zu erforschen, doch änderte er diese *Resolution* bald wieder, und entschloß sich, aus allen diesen 4. Melodien die *Quint-Essence* zu nehmen."[7] Man kann sich denken, wie sich die Dresdener Musiker angesichts solcher Unfähigkeit vor Lachen schütteln. In Leipzig, wohin sich Caraffa nachher wendet, wird ihm von den Bürgern und Studenten noch ärger mitgespielt; sie spannen ihn mit einem andern lächerlichen Musikus zusammen, hetzen sie gegeneinander in possenhafte Wutausbrüche und ziehen sie am Ende vor ein groteskes Tribunal, in einer komischen mythologischen Maskerade, auf welche die beiden Narren hineinfallen und die an die Zeremonie im „Bürger als Edelmann" erinnert.[8]

Wiewohl er besiegt, verhöhnt, geschlagen ist, verliert Caraffa seinen Gleichmut nicht. „Wiewohl nun *Caraffa* unterwegens Ursache genug hatte, seinen Zustand zu beklagen ... So ließ er sich doch solches so wenig anfechten als etwa die Quacksalber und Landstreicher, wenn ihr allzugrober Betrug in einer Stadt einmahl offenbar worden und sie sich daher aus dem Staube machen müssen. Dergleichen Leute dencken: es giebt viel Länder und Städte in der Welt, ist einer gleich an 10. 20. biß 30. Orthen verrathen, so kan er ja nur weiter gehen, und gehöret doch viel Zeit dazu, ehe die Leute in anderen 20. 30. oder 40. Städten, da er sich hinbegiebet, seine *Ignoranz* und Betrügerey gleicher Gestalt mercken können; Immittelst aber gehet er doch nicht hungrig zu Bett und bringet noch immer ein Kleid nach dem andern an seinen Leib."[9] Überall auf seinem

Wege nimmt er mit der größten Freiheit Keller, Tisch und Bett der *Cantores*, Organisten und Musiker in den kleinen Ländern in Anspruch, die er mit seinen Großsprechereien blendet. Er nützt die törichten Musiknarren und die unwissenden Kaufleute, die sich für Kenner ausgeben, weil sie die Künstler bei sich speisen lassen, reichlich aus. Er läßt sich auf großen Landsitzen bei gelangweilten Krautjunkern nieder, die nicht anspruchsvoll in bezug auf die Qualität seiner Musik und seiner Scherze sind. Er füllt fleißig Magen und Börse bis zu dem Augenblick, in dem er fühlt, daß man seiner überdrüssig wird; dann macht er sich aus dem Staube, zwar ohne Lohn zu fordern, aber nicht, ohne zuweilen einiges Silberzeug mitgehen zu lassen. Er betrügt arme Dorfschulmeister um ihre Ersparnisse, indem er ihnen verspricht, ihnen innerhalb eines Jahres einen Kapellmeisterposten an einem fürstlichen Hofe zu verschaffen, und lacht ihnen ins Gesicht, wenn sie verzweifelt und fluchend ihr Geld später wiederhaben wollen. Wenn einer von ihnen den Scherz übelnimmt und eine Klage einbringt, ist das seine Sache: Caraffa rechnet mit der Langsamkeit der deutschen Gerichte.

Endlich aber hat der Gauner eine Stütze, die nie versagt und ihn in allem Mißgeschick tröstet: die Frauen. Sie sind nicht immer verführerisch, aber immer verführbar. Lange vor der „Kreutzersonate" hat Kuhnau die Macht der Musik und namentlich der ausübenden Künstler über das Frauenherz erkannt. Die lustigste und breiteste Episode ist jene der Schloßfrau von Riemelin (Hernitz), die ich gern wieder erzählen würde, wenn die Fabel, mehr gallisch als deutsch, nicht etwas zu gewagt wäre; übrigens ist ein anderer Lautenkratzer der Held, und Caraffa spielt nur die zweite Rolle[10]. Aber er selber ist auch ein Don Juan und gewinnt die Herzen der römischen Damen mit einer Sonate eigener Erfindung. „Da

sahe man die freundlichsten *Oeilladen* und Blicke; Da setzte es eine reiche Spende von verliebten Mäulergen.“[11] Kaum in Leipzig angelangt, verdreht er dem hübschesten Mädchen der Stadt den Kopf; sie ist schön, brav, reich, musikalisch. Sie verliert alle Beherrschung und allen Verstand, sowie Caraffa auf dem Klavier herumpaukt und dazu mit seiner rauhen Stimme singt. Als der Vater, ein Großkaufmann, namens Pluto, von diesem Liebeshandel erfährt, gerät er außer sich vor Zorn; er beschimpft seine Tochter und verjagt den Ehrenmann. Indessen treffen sie einander doch nachts im Garten zum Stelldichein, und Caraffa singt ihr Szenen aus „Orpheus“ vor, indem er sich mit seinem Helden identifiziert; die Kleine würde nicht ungern Eurydice spielen und aus dem Hause Plutos durchgehen, wenn nicht im letzten Augenblick eine große Teufelin erschiene, in Gestalt der Tochter des Stockmeisters, die ein Kind von Caraffa aus der Zeit trägt, da er wegen seiner Diebereien im Gefängnis in Zittau saß. Sie packt den Verführer an der Gurgel und fordert unter wildem Geschrei die Heirat. Mitten in diesem Lärm entflieht die junge „Plutonin“ und kehrt nicht wieder.[12]

Diese närrischen Begebenheiten spielen sich in einem echten, sehr wohl beobachteten Rahmen ab: da gibt es Gerichts- und Jahrmarktsszenen, Quacksalber auf öffentlichen Plätzen, Bauern im Wirtshaus, Landjunker auf ihren Gütern, Bürger an ihrem Tische oder in ihren Geschäften, und immer ist die Sprache und Art jeder Menschenklasse mit Humor beobachtet. Im Vordergrunde steht die Welt der Musiker und der Studenten. In jeder dieser sächsischen Städte besteht ein *Collegium musicum*. Das ist eine Gesellschaft, die alle Musiker der Stadt regelmäßig ein- oder zweimal wöchentlich in einem besonderen Saale vereinigt. Jeder bringt sein Instrument mit,

und zwei der Mitglieder haben abwechselnd für die Musikstücke zu sorgen: Konzerte, Sonaten, Madrigale, Arien. Man diskutiert weitläufig über die Kunst, komponiert gegebene Texte, plaudert freundschaftlich. Zuweilen gibt das Kollegium ein Bankett und bringt zum Schluß verschiedene ernste oder heitere Musikstücke zur Aufführung. Meist beherrscht jeder ein Instrument und den Gesang. Es sind übrigens nicht immer Musiker von Profession, sondern vielfach Bürger mit andern Berufen. Der, bei dem sie sich in Dresden vereinigen, ist Steuereinnehmer.[13]

Die Musik hat auch ihren Platz auf den Universitäten und in den *Collegia oratoria.* In Leipzig wohnen wir einem *Actus oratorius der Music halber* bei, der ein Instrumentalkonzert abschließt. Zwei Studenten halten Reden, der eine verherrlicht, der andere verdammt die Musik. Es ist nicht weiter erstaunlich, die Musik von einem großen Musiker preisen zu hören, aber es ist bemerkenswert, daß er Beschuldigungen gegen sie erhebt, die tief gehen und beweisen, wie scharf er seine Zeit ansah. „Die *Music*", sagt er, „hält ihre Liebhaber von andern wichtigern *Studiis* ab und würden sich manche kluge Köpffe in der Welt mehr finden, auff welchen, als auff steinernen Pfeilern, der Bau der gemeinen Wohlfahrt und der Glückseligkeit des Landes sich besser stützen könte, wenn die Leute sich in dem Irrgarten dieser unnützen Kunst nicht zu weit vorgiengen. Zwar es wollen auch große *Etats*-Leute den Nahmen haben, als *aestimirten* sie die *Music* höchlich; aber es steckt vielleicht eine *raison d'Etat* darhinter: Denn hiedurch dencken sie dem müßigen Volcke eine *Diversion* zu machen und alle Gelegenheit zu nehmen, daß ihnen niemand so leichte in die Karte gucken könne. Es würden in Italien nicht so viel Pickelheringe oder Aertzte auff ihren Buden auffttreten und den Leuten die Zeit stehlen dürffen, wenn nicht die

klugen *Politici* zu besorgen hätten, es möchten die Leute sich in ihr geheimbdes *Etats-Cabinet* mit eindringen." [14] Sicherlich ist das Beispiel Italiens gut gewählt; denn wenn es auch wahr ist, daß es seinen Ruhm und seinen Einfluß auf Europa der Musik verdankt, so hat auch die Musik dazu beigetragen, seine moralischen und politischen Fähigkeiten zu schwächen. Vom Italien des 18. Jahrhunderts kann man mit einigen Veränderungen sagen, was Ammianus Marcellinus schon vom Italien zur Zeit der Völkerwanderung sagte: „Es ist eine Stätte des Vergnügens. Man hört überall Musik und Saitengeklimper. Statt Denkern begegnet man nur Sängern; das Verdienst hat seinen Platz der Virtuosität eingeräumt." Caraffa ist ein schlagendes und kaum übertriebenes Beispiel für einen italienischen Virtuosen um 1700 und für die Leere seines Hirns. Nichts interessiert ihn außer der Musik, und in der Musik interessiert ihn nichts als die Virtuosität. Er kennt die berühmten Meister seiner Zeit nicht, hält Rosenmüller für einen Italiener, ist ganz unwissend in der Harmonielehre und weiß nicht was ein „*contrapunto semplice o doppio*" ist.[15] Er spricht nur von seiner Laute, seiner Violine oder seiner Gitarre und hauptsächlich von sich, von sich, immer wieder von sich. Wovon man auch redet, von Krieg, Handel, Geschäften, einer schönen Predigt oder vom Stockschnupfen, er findet immer Mittel und Wege, das Gespräch auf sich zu lenken und immer, indem er von sich in der dritten Person spricht: „Was tat mein Caraffa?" oder „Caraffa war kein solcher Narre . . ." [16] Außerhalb seiner Konzerte liegt die Welt für ihn im Nebel. „Er wuste flugs nicht, wo London oder Stockholm, ob es in Holland, Franckreich oder sonsten wo läge, ob die Nordischen Cronen die Türcken oder ob hingegen die Ottomannische Pforte die Spanier wären . . . Sein Verstand war wie ein solcher Schranck mit Gefachen, da nur in einem Fache etwas lieget, die andern aber alle leer sind." [17] Die Musik hat

da ein Monstrum hervorgebracht. Es gab deren im Überfluß im Italien des 18. Jahrhunderts; sie fehlen auch heute nicht. Kein Land bleibt von ihnen verschont.

Im damaligen Deutschland schuf die Musik nicht ganz die gleichen Gefahren. Sie fand ein Gegengewicht in den philosophischen und literarischen Studien, mit denen man sie öfters vereinigte. Man betrieb sie nicht, als wäre sie bloß ein Fest für die Sinne. Die größten deutschen Komponisten des 17. Jahrhunderts, Schütz, Kuhnau, Händel, empfingen ernsten Unterricht, machten gründliche Rechtsstudien, und es ist bemerkenswert, daß sie, wie es scheint, einige Zeit zögerten, ehe sie Berufsmusiker wurden. Ein italienischer Virtuose des 18. Jahrhunderts war nur eine klingende Schelle. Bei einem musikalischen Deutschen behält die Vernunft ihre Rechte, sogar gegenüber der Kunst. Aber dieser mannhafte Geist fing langsam an, sich von den Verführungen Italiens bestechen zu lassen. Kuhnau sah, daß in Dresden und Leipzig, geradeso wie in Rom und Florenz, fürstliche Personen das Patronat über die sinnlichste und auflösendste aller Künste übernahmen, die die natürliche Verbündete des Despotismus war. Sein Roman ist ein Beweis dafür, welch unwiderstehliche Anziehungskraft der italienische Virtuose auf alle Gesellschaftskreise ausübte. Wenn Caraffa in einem Landwirtshause einkehrt, findet er dort den gleichen freudigen Empfang wie in den Städten bei den großen Kaufherren.[18] Der öffentliche Geschmack war krank.

Aber Kuhnau fühlte seine Kraft zu gut, um ernstlich besorgt zu sein. Er sieht das Übel, aber er lächelt darüber, denn er weiß, daß es nicht dauern wird. Sein unverbitterter Optimismus geht sogar so weit, daß er die Bekehrung der Sünder voraussieht. Am Schluß des Romans wird Caraffa durch die Ermahnungen eines vortrefflichen Pfarrers gerührt und geht

in sich; wenn diese Reue auch bei einem solchen Charakter nicht sehr wahrscheinlich ist, so danken wir ihr doch die schöne Abhandlung des Autors: „Der wahre *Virtuose* und glückselige *Musicus*".[19] Er fordert allerdings viel von einem solchen. In musikalischer Hinsicht will er, daß der Komponist alle Instrumente beherrsche und daß dem Sänger oder dem Instrumentalisten, namentlich aber dem Klavierspieler die Kompositionstätigkeit nicht fremd sei. Aber diese berufliche Ausbildung genügt ihm noch nicht. Kuhnau wünscht, daß der Komponist allgemeine wissenschaftliche Kenntnisse besitze, namentlich in Mathematik und Physik, „welche gleichwohl der Music Fundament ist".[20] Er müsse über seine Kunst nachdenken und die Musiktheorie kennen, und zwar nicht nur die seiner Zeit, sondern auch die der Vergangenheit, zumal die des Altertums; auch möge er nicht wie Caraffa an den historischen, politischen und sonstigen Interessen seiner Zeit vorbeigehen.

Doch bedeuten diese geistigen Qualitäten noch nicht viel ohne die moralischen. Ein Virtuose verdient den schönen Namen *Virtù* noch nicht, wenn sich seinen Tugenden in der Kunst nicht auch die seines Lebens geselle. Wie der heilige Augustin sagte: „*Cantet vox, cantet vita, cantent facta.*" Sein Werk sei nicht dem Erfolge gewidmet, sondern der Ehre Gottes. Das Publikum, sein Geschmack und sein Beifall dürfen ihn nicht kümmern. „Wenn du nur durch deine *Music* mehr dem Volcke als Gott gefallen, und also einen eitlen Ruhm suchen wilt; So verkauffestu deine Stimme und opfferst dieselbe nicht deinem Gott als deine eigne Stimme, sondern es hat sie nunmehr ein anderer."[21] So sei der Künstler denn bescheiden vor Gottes Antlitz, aber dennoch sei er sich zugleich des eigenen Wertes bewußt. Ein Künstler, der etwas kann und dies weiß, soll nicht zu demütig sein und sich von der Welt zurückziehen. Wenn er der Welt etwas zu geben hat, soll er nicht das Dunkel

und die Einsamkeit suchen. Ein Mann, der Gaben hat und sie versteckt, verrät einen schwachen Charakter, der kein Vertrauen in die großen Schwingen hat, die Gott ihm gab, um in die Höhen zu fliegen. So handelt ein Feigling, der Angst vor Mühsal hat; vielleicht steckt da auch eine böse Art von Eifersucht dahinter, die dem andern von seinen Reichtümern nichts mitteilen will, wenn er es „wie die Hirsche machen wolte, welche, nach des *Plinii* Vorgeben, wenn sie sterben wollen, ihre Geweyhe ablegen und verscharren, damit sie niemand finden und zur Artzeney gebrauchen soll". Viele Musiker sind zu oft von solcher Art; wenn sie ein schönes Musikstück haben, ließen sie sich eher die Kleider vom Leibe reißen, als eine Note davon mitzuteilen. Der Künstler verschmähe diese engherzige Sparsamkeit mit seinen Gütern, seinen Gedanken, seinen Kräften! Er streue sie großmütig ringsum aus, ohne Eitelkeit und indem er alle Ehre dem göttlichen Ursprung zuschreibt. Er tue alles Gute, das ihm möglich ist. Und wenn man ihm hienieden keinen Dank weiß — wie es auf dieser Welt zu sein pflegt —, so wird sein gutes Gewissen sein Lohn sein und ihm den Vorgeschmack der himmlischen Freuden geben, die ihn erwarten, „biß er endlich nach diesem Leben in die Schloß-Capelle des großen Gottes, wo die Engel und Seraphinen mit der vollkommensten Liebligkeit *musiciren*, befördert wird." [22]

In diesen Gedanken, wie in dem ganzen Buche, ist ein Gleichgewicht der Gedanken, eine ruhige Selbstsicherheit, eine verborgene Kraft, welche die Ruhe erklären, mit der die alten deutschen Meister des 17. Jahrhunderts wie Schütz, Johann Christoph Bach, Johann Michael Bach, Pachelbel, Buxtehude in die Zukunft blickten. Sie kannten von Grund aus die andern und sich selber. Sie warteten auf ihre Stunde. Diese Stunde hat für Deutschland geschlagen; sie ist schon wieder vorüber.

Welcher Unterschied zwischen der fieberhaften Nervosität seiner Künstler am Ende des 19. Jahrhunderts und der ruhigen Fülle vergangener Zeiten! Allzu vollständige Siege lähmen die Seelen der Sieger; nach dem ersten Rausch zerbrechen sie die Triebfeder des Willens und nehmen ihm die Impulse des Schaffens. Wagners sieggekrönter Genius hat die Zukunft der deutschen Musik verheert. Die gesegnete Friedsamkeit Kuhnaus war erfüllt von der Idee der Zukunftsschicksale der deutschen Kunst und wie von einer Vorahnung seines großen Nachfolgers Johann Sebastian Bach.

II.

Die Musik
im Leben eines englischen Dilettanten
unter Karl II.

Nach dem Tagebuch von Samuel Pepys

SAMUEL PEPYS

Nichts gibt ein erheiternderes Bild des musikalischen Lebens in England zur Zeit der Restauration als das Tagebuch von Pepys. Man sieht hier deutlich, welche Rolle die Musik im Hause eines intelligenten Londoner Bürgers spielte.

Samuel Pepys ist so bekannt, daß ich mich begnügen kann, die Hauptzüge seines Lebens zu erzählen. Er wurde in London 1633 als Sohn eines Schneiders geboren und gehörte zuerst dem Gefolge des Lords Montagu, Grafen von Sandwich, an. Nachdem er zunächst Demokrat und in Beziehungen zu Republikanern gewesen war, wurde er nach Cromwells Tode unter der Restauration Beamter im Finanzministerium und *clerc of the acts* bei der Admiralität. Er behielt diesen Posten bis 1673 und erwies der englischen Marine wichtige Dienste, indem er mit Umsicht und Energie Ordnung, Sparsamkeit und Disziplin während der kritischen Periode der großen Pest, der Feuersbrunst in London und des Kriegs mit Holland wiederherstellte. Der Großadmiral, Herzog von York, der spätere Jakob II., schätzte ihn sehr. Zur Zeit der Papistenverschwörung wurde er mitbeschuldigt, katholischer Gesinnung angeklagt und in den Tower geschickt. Doch konnte er sich rechtfertigen und trat aufs neue in die Dienste des Marineministeriums. Er blieb bis 1688 Sekretär der Admiralität, sehr begünstigt von Jakob II., und zog sich erst nach der Vertreibung der Stuarts von der Verwaltung zurück; aber seine Regsamkeit erlosch erst mit seinem 1703 erfolgten Tode. Er hörte nicht auf, sich für Literatur, Künste und Wissenschaft zu interessieren. 1684 wurde er zum Präsidenten der *Royal society* ernannt. Er war Mitarbeiter an zahlreichen wissenschaftlichen Werken. Die Sammlung seiner Manuskripte findet sich im *Magdalen College* zu Cambridge: Memoiren, Stiche, Dokumente über das Marinewesen, fünf Bände einer von ihm veranstalteten Sammlung alter englischer Balladen und endlich

sein Tagebuch, in dem er in einer von ihm erfundenen Kurzschrift Tag für Tag alles aufgezeichnet hat, was ihm begegnet war, vom Januar 1659 (1660) bis zum Mai 1669. Dieses Tagebuch ist, neben dem seines Freundes Evelyn, die lebendigste Quelle für das Leben im damaligen England. Ich hebe die Notizen, die sich auf Musik beziehen, heraus.

Dieser Marineminister, dieser gewissenhafte Staatsmann war ein leidenschaftlicher Musikliebhaber; er widmete der Musik einen großen Teil seiner Zeit. Er spielte Laute, Viola, Theorbe, Flageolett, *recorder*[23] und ein wenig Spinett. Bei vornehmen Bürgersleuten war es Sitte, eine Instrumentensammlung zu besitzen, darunter einen Kasten mit sechs Violinen, um Konzerte geben zu können. Pepys besaß sein kleines Museum von Instrumenten; er rühmte sie als die besten in England, und er konnte fast alle handhaben. Seine größte Freude bildeten der Gesang und das Flageolett. Überallhin nahm er dies Flageolett mit, auf den Spaziergang, in die Wirtsstube:

> Swan und ich gingen in eine Taverne, und während er schrieb, spielte ich mein Flageolett, bis das Eiergericht fertig war.[24]
>
> Zu Schiff zurück, indem ich mein Flageolett spielte.[25]
>
> Abends im Garten, lange bei Mondenschein Flageolett gespielt.[26]

Er versuchte sich auch in der Komposition:

> Ich habe ein paar Weisen komponiert, was Gott mir verzeihen möge.[27]

Diese Kompositionen hatten dank seiner hohen Stellung sogar viel Erfolg in der Gesellschaft, worüber Pepys „nicht wenig stolz war".[28]

Schließlich kam er zu der Überzeugung, daß seine Arbeiten hervorragend wären:

Downing, der Musik versteht und liebt, wollte durchaus meine Weise von der „Schönheit" haben und stellt sie über alles, was er jemals gehört hat; ohne mir etwas einzubilden, weiß ich, daß sie gut ist.[29]

Gewissenhaft probt er seine Arien mit den Sängerinnen:

Nach Tische brachte ich der Knipp mein neues Rezitativ bei, von dem sie schon ein gut Teil gelernt hat; es gefällt mir wohl, und ich glaube, ich werde zufrieden sein, wenn sie es erst ordentlich kann und es gefällig wirkt.[30]

Da er im übrigen ein großer Herr ist, nimmt er sich nicht die Mühe, seine Bässe selbst zu schreiben, sondern läßt das von andern besorgen:

Den Hoforganisten, Herrn Hingston, getroffen. Ihn ins Wirtshaus „Zum Hund" geführt und ihn dort einen Baß für mich schreiben lassen, der, glaube ich, gut sein wird.

Naiv fügt er hinzu:

Er rühmt die Romanze sehr, ohne allerdings die Worte zu kennen, und sagt, die Melodie sei gut: er glaubt, daß sie die Worte deutlich ausdrücke.[31]

Dr. Childe kam zum Rendezvous und blieb den ganzen Morgen mit mir, um mir einige Bässe zu den Weisen zu machen, um die ich ihn gebeten hatte.[32]

Er interessierte sich auch für Musiktheorie:

Saß in meinem Zimmer bei einem guten Feuer; verbrachte eine Stunde mit der Einführung in die Musik von Morley, einem sehr guten Buch, aber ohne Methode.[33]

Zu Fuß nach Woolwich gegangen, den ganzen Weg die Einführung in die Musik von Playford gelesen, wo sich einiges Hübsche findet.[34]

In Duck Lane gewesen, um den Marsanne[35] in Französisch zu holen. Dieser Mann hat sehr gut über Musik

geschrieben, aber man kann sich das Buch hier nicht verschaffen, so habe ich es mir bestellt und die Abhandlung über die Musik von Descartes gekauft.[36]

Der Page hat mir das Buch über die Musik von Descartes vorgelesen, aber ich verstehe es nicht, und ich glaube, derjenige, der es schrieb, hat es auch nicht verstanden, obgleich er ein sehr gelehrter Mann war.[37]

Er setzte es sich in den Kopf, seine eigenen Gedanken über Musik niederzuschreiben. Wenn man ihm glauben darf, waren sie außerordentlich, und er hatte den Stein der Weisen im Reich des Klanges gefunden.

Ich habe mit Mr. Banister ein sehr angenehmes Gespräch über Musik gehabt, das mich in einigen meiner neuen Ideen bestärkte, so daß sich die Absicht in mir formt, einen Grundriß über musikalische Theorie zu schreiben, wie ihn die Welt noch nicht gesehen hat.[38]

Ließ Tom ein paar kleine Konzerte niederschreiben und einige eigene Ideen über Musik; das ermutigt mich sehr, mich der Sache mehr zu widmen, denn ich glaube, und ich habe gute Gründe es zu glauben, daß ich auf dem besten Wege bin, ihre Geheimnisse zu entschleiern.[39]

Man halte ihn nicht für einen Narren. Seine Ehrlichkeit und seine jugendliche Hingabe an die Musik sind bestrickend. Er liebt sie zu sehr. Er hat Angst vor ihr:

Ein wenig Viola gespielt, was ich schon lange nicht tat, da ich kein Instrument berührte; schließlich habe ich aufgehört und bin ein wenig in meinem Amt gewesen, denn ich hatte Angst, daß ich mich zu sehr an die Musik hingeben und in meine frühere Narrheit zurückverfallen könnte, die mich alle übrigen Pflichten vernachlässigen ließ.[40]

Es nützt aber nichts. Die Musik ist die Stärkere.

Gott verzeihe mir! Ich merke immer mehr, daß ich meine Natur nicht besiegen kann, der das Vergnügen über alles geht, obgleich ich mich inmitten dieses Vergnügens meiner Geschäfte erinnere, die ich vernachlässige. Aber wenn es sich um Musik handelt, oder um Frauen, so kann ich nichts als nachgeben, was immer meine Obliegenheiten auch sein mögen.[41]

Er empfindet Musik so stark, daß er mitunter krank davon wird:

Im Königlichen Theater gewesen, um die „Jungfräuliche Märtyrerin"[42] zu sehen ... Was mir am besten auf der Welt gefällt, das ist die Musik der Blasinstrumente, wenn der Engel niedersteigt; sie ist so herrlich, daß sie mich in Ekstase versetzt; und sie hat mich derart hingerissen, daß sie mich ganz krank gemacht hat, wie früher, als ich in meine Frau verliebt war. Den ganzen Abend konnte ich daheim an nichts anderes denken, und ich bin die ganze Nacht über so völlig benommen von ihr gewesen, daß ich mir nicht denken kann, die Musik könne über die Seele irgendeines Menschen so viel Macht haben wie über die meine.[43]

Die Musik ist sein Trost, wenn er traurig ist:

Heute nacht daheim Flageolett gespielt. Ich war traurig, aber es macht mir Freude zu denken, daß ich mein Leben, wenn es Gott mir schenkt, einfach und behaglich auf dem Lande zubringen will, wenn auch ohne Ruhm zu ernten.[44]

Obgleich ich noch immer traurig war, wenn ich an meinen armen Bruder dachte (der am Tage vorher gestorben war), so gab ich doch meiner Lust nach, Klavier zu spielen.[45]

Man muß allerdings zugeben, daß Pepys es nicht oft nötig

hatte, diesen Trost zu suchen; denn er war selten traurig. Die Musik stellte sich ihm weit öfter als ungemischte Freude dar, die vollkommenste des Lebens:

> Ich denke darüber nach, daß die Musik die ganze Freude ist, die ich auf der Welt habe, die größte, die ich je erhoffen darf, und das Beste meines Lebens.[46]

Rings um ihn muß alles seine musikalische Manie teilen. Seine Frau zuerst.

Er hatte sie 1655 geheiratet, als sie erst fünfzehn Jahre alt war; er zählte dreiundzwanzig. Er setzte es sich in den Kopf, sie singen zu lehren, und solange er in sie verliebt war, fand er sie „unbeschreiblich begabt“[47]. Die ersten Lektionen gingen sehr gut vonstatten; Lehrer und Schülerin waren voller Eifer.

> Lange aufgeblieben, meiner Frau ihre Musikstunde gegeben.[48]
>
> Nach Hause gekommen, um mich meiner Musik zu widmen. Meine Frau und ich sangen lange zusammen in meinem Zimmer.[49]

Es handelte sich nur um einfache Lieder. Aber als Frau Pepys sah, daß ihr Mann sich einen Gesanglehrer für italienische Musik nahm, wurde sie von Ehrgeiz gepackt und wollte nicht zurückstehen.

> Heute früh sind meine Frau und ich lange im Bett geblieben, und unter anderm sind wir auf Musik zu sprechen gekommen. Sie bat mich, sie Gesangstunde nehmen zu lassen, was ich in Erwägung zog, und ich habe es ihr versprochen. Gerade als ich noch zu Bett war, meldete man mir meinen Gesanglehrer, Mr. Goodgroom, der zu meiner Stunde gekommen war, da stand meine Frau auf und begann an diesem Morgen singen zu lernen.[50]

So studiert sie nun große italienische und französische Arien, was recht unvorsichtig war. Pepys möchte sich gern täuschen, aber muß schließlich doch erkennen, daß seine Frau nur geringe Anlagen hat:

> Mit meiner Frau gesungen, die kürzlich[51] zu lernen begann und, wie ich hoffe, es auch zu etwas bringen wird; aber leider hat sie kein gutes Gehör, und ich, leider muß ich es gestehen, bin nicht geduldig genug, um mit ihr zu lernen und sie zeitweise eine falsche Note singen zu hören. Ich bin sehr zu tadeln, daß ich bei ihr nicht ertrage, was zu ertragen doch natürlich wäre, da sie eine Anfängerin ist und ich es sehr wünsche, daß sie singen lernt. Ich sollte sie ermutigen. Ich bin betrübt; ich merke, daß ich sie entmutige und ihr Angst mache, vor mir zu singen.[52]

Pepys war um so berechtigter, zu finden, daß seine Frau falsch sang, als er in seinem eigenen Hause Vergleiche ziehen konnte, die nicht zum Vorteile der Frau Pepys ausfielen. Es war eine Sitte der Zeit, Gesinde mit schöngeistigen Talenten zu haben; in allen mit Pepys bekannten Familien hatte man musikalische Dienstboten, die oft wahre Künstler waren. Der Haushofmeister der Mylady Wright, Evans, spielte die Laute mit Vollendung und gab Pepys Lektionen.[53] Die Frau des Kammerdieners bei einem seiner Freunde, Mr. Dutton, sang wundervoll.[54] Pepys hatte den Ehrgeiz, daß seine Diener gleichfalls Virtuosen sein sollten; als guter, nicht ganz uninteressierter Ehemann hielt er darauf, daß seine Frau Dienerinnen hatte, die angenehm zu sehen und zu hören waren.

Da war zuerst eine reizende Kammerzofe, die Ashwell, die Klavier spielte. Pepys kaufte ihr Noten und unterrichtete sie in den Grundzügen ihrer Kunst:

Auf mein Zimmer gegangen, um der Ashwell die Grundsätze des Taktes und einiges andere beizubringen. Ließ sie einen Psalm einstudieren; sehr gut, denn sie hat ein gutes Gehör[55], und Anschlag.[56]

Auch tanzen muß die kleine Dienerin:

Nach Tische den ganzen Nachmittag Geige gespielt, wozu die Ashwell tanzte in meinem schönen Zimmer oben, das ein ungewöhnlich geeignetes Musikzimmer ist.[57]

Aber die Ashwell genügt Pepys bald nicht mehr. Naiv schreibt er:

Ich bin im Begriff, eine Kammerfrau für meine Gattin zu suchen, die nach meinem Geschmack ist und besonders eine, die etwas von Musik versteht, namentlich vom Gesang.[58]

Endlich fängt er das seltene Vögelchen; es heißt Mercer. Zur selben Zeit nimmt er einen kleinen musikalischen Pagen ins Haus, den ihm sein Freund, Kapitän Cooke, geschickt hatte, welcher Königlicher Kapellmeister war und unter dessen Leitung der Page seit vier Jahren stand.[59] Somit ist Pepys auf dem Gipfel der Seligkeit angelangt.

Daheim mit meiner Frau, der Mercer, dem Pagen bis elf Uhr gewacht bei Gesang und Geigenspiel. Es ist ein großes Glück für mich, Herr über soviel Vergnügen in meinem eigenen Hause zu sein, so daß es für mich immer eine Freude sein wird, daheim zu bleiben. Das junge Mädchen spielt ganz hübsch Klavier, aber nur leichte Stücke; doch hat sie guten Anschlag, auch Gehör und Stimme sind gut. Mein Page, ein netter Junge, singt sehr hübsch; bis jetzt ist er das angenehmste Bürschchen von der Welt.[60]

Allein er wird des Pagen bald überdrüssig.[61] Die Mercer dagegen gewinnt an Reiz von Tag zu Tag.

ELIZABETH PEPYS

Fand die Mercer Viola spielend; da begann auch ich zu spielen und zu singen bis spät in die Nacht.[62]

Gegen elf Uhr abends bei schönem Mondenschein mit meiner Frau und der Mercer in den Garten gegangen und bis Mitternacht gesungen. Es war eine große Freude für uns und auch für die Nachbarn, die ihre Fenster öffneten.[63]

Nach dem Abendessen mit der Mercer gesungen und weil es mir Vergnügen machte, sie ein Lied von Lawes singen zu hören, bis Mitternacht aufgeblieben.[64]

Die arme Frau Pepys ist indessen betrübt.

Heimkehrend meine Frau sichtlich unzufrieden gefunden, weil ich soviel Zeit mit der Mercer verbringe und sie singen lehre, welche Mühe ich mir bei meiner Frau nicht nahm, was nicht zu leugnen ist. Aber es geschieht nur, weil dieses Mädchen erstaunliche musikalische Anlagen hat; und Musik ist mir das Liebste auf Erden . . .[65]

Es scheint, daß die Mercer für einige Zeit entfernt wird, aber Frau Pepys gewinnt nicht viel dabei. Pepys wird melancholisch.[66] Er findet, daß seine Frau miserabel singt. Die Mercer muß zurückkehren, die Gesangsstunden beginnen aufs neue und auch leider Frau Pepys' Eifersucht.

Da ein wenig Mondschein war, in den Garten mit der Mercer gegangen und gesungen, bis meine Frau mich erinnerte, daß heute Fasttag ist[67]; das hat mich geärgert, und ich habe aufgehört.[68]

Nun macht sich Frau Pepys leidenschaftlich daran, Musik zu treiben, und beinahe gelingt es ihr, den Triller zu erlernen. Ihr Mann erkennt großmütig ihre guten Absichten an:

Nach Tische begannen meine Frau und die Barker[69] zu singen. Meine Frau gibt sich sehr viel Mühe und ist

sehr stolz, weil sie hofft, bald trillern zu können. Ich glaube wirklich, daß es ihr gelingen wird.[70]

Aber in dieser argen Welt wird die Tugend nicht belohnt, und die „arme Kleine", wie Pepys sie nennt, bringt es doch nicht fertig, richtig zu singen.

Vor Tische meine Frau singen lassen. Arme Kleine! Sie hat so wenig Gehör, daß ich zornig geworden bin und die arme Kleine zu weinen angefangen hat. Ich nehme mir vor, sie ein andermal nicht so zu entmutigen, denn sie wünscht so sehr, etwas zu lernen, um mir Freude zu machen; ich habe also sehr unrecht, ihr den Mut zu benehmen.[71]

Eine Zeitlang übt sich Pepys in der Geduld:

Mit der Zeit wird sie, hoffe ich, trillern lernen.[72]

Ließ sie singen; es ging besser, als ich hoffte.[73]

Wirklich scheint sich ihr Gehör zu bessern; das freut mich aus Herzensgrund.[74]

Aber all diese Anerkennung spricht mehr für Pepys' braves Herz als für das Talent seiner Frau. Als er eines Tages eine miserable Sängerin hört, „eine musikalische Idiotin, unfähig einen Ton rein zu singen", entschlüpft ihm das Geständnis:

Sie singt noch schlechter als meine Frau, und das versöhnt mich ein wenig mit dieser.[75]

Die wackere und verzweifelte kleine Frau Pepys macht sich nun über das Flageolett her. Pepys ermutigt sie; vielleicht wird sie hier weniger falsche Töne hervorbringen. Er verhandelt ihretwegen mit einem Professor Greeting und lernt mit, um ihr Mut zu machen[76]:

Flageolett mit meiner Frau studiert und mit Vergnügen bemerkt, daß sie die Töne leicht findet.[77]

Eine Stunde im Garten spaziert und mit meiner Frau geplaudert, deren musikalische Entwicklung anfängt, mir große Freude zu machen.[78]

Beim Abendessen hat meine Frau Flageolett gespielt, und zwar eine eigene Weise so hübsch, daß ich ganz entzückt war, mehr, als ich ihr je zutraute.[79]

Einen Teil der Nacht mit meiner Frau beim Flageolett verbracht. Sie spielt jetzt alles fast vom Blatt weg und im Takt ... Ich bin sehr zufrieden schlafen gegangen, weil meine Frau so hübsch Flageolett spielt; ich will sie noch ein andres Instrument lernen lassen; denn obwohl sie kein gutes Gehör hat, merke ich, daß sie alles erreichen wird, wozu man leichte Finger braucht.[80]

Von da ab ist Pepys' Ehe eine glückliche. Abends läßt er seine Frau Flageolett spielen, „bis er mit großem Vergnügen, in seinem Bett, einschläft"[81].

Aber man glaube ja nicht, daß er darüber seine liebe Mercer vergessen habe. Er hält auch weiter mit ihr musikalische Übungsstunden ab —, besonders wenn seine Frau nicht da ist.

Gegen neun Uhr abends im Garten die Stimmen der Mercer und meines Pagen Tom singen gehört ... Ich starb fast vor Sehnsucht, das Mädchen wiederzusehen, da sie mir seit der Abreise meiner Frau nicht mehr begegnet war. Ich suchte sie im Garten auf, wir sangen zusammen, dann aßen wir daheim Abendbrot. War entzückt von ihrer Gesellschaft, sowohl von ihrem Gespräch als von ihrem Gesang.[82]

Die Mercer ins York-Theater geführt, den „Sturm" ansehen ... Nach der Vorstellung die Mercer zu Schiff nach Spring Garden geführt. Dort sehr vergnügt spazierengegangen, gegessen, getrunken, gesungen. Die Leute scharten sich um uns, uns zu hören.[83]

Zu Wasser nach Foxhall ... Die Nacht sank herab, wir setzten uns in eine Ecke und sangen, so daß alle Leute kamen, uns zu hören.[84]

Die Mercer geholt. Sie und ich im Garten bis zehn Uhr gesungen.[85]

Lustige Gesellschaft. Die Mercer ist dabei. Nach dem Essen Psalmen gesungen . . .[86]

Und so weiter.

Dabei rede ich nicht von der andern Dienerin, Barker, „die als Sängerin noch viel besser ist"[87].

Rings um dieses musikalische Haus ist alles musikalisch: die Verwandten, Bruder und Schwägerin, die ausgezeichnet Baßgeige spielen[88]; die Freunde, die alle gute und schlechte Musik machen. Die Damen spielen Laute, Viola, Klavier, oft mit so viel Ausdauer, daß sie die Gesellschaft ermüden:

Herrn Turners Tochter spielte Klavier, daß mir übel wurde.[89]

Ich ging ohne Abschied weg, und kein Mensch blieb, bei ihr, der zuhörte.[90]

Alle großen Herren singen und spielen.[91] Pepys' Protektor, Lord Sandwich, ist sein Partner in kleinen Kammerkonzerten[92] und komponiert dreistimmige Antiphonien.[93] Man kann nirgends hingehen, ohne Musik zu hören. Im Wirtshaus:

Führte meine Frau in die Tuchmacherhalle . . . Sehr gutes Essen, schöner Saal, gute Gesellschaft, sehr gute Musik. An seiner Stimme erkannte ich zu meinem Vergnügen einen Mann, den ich nie gesehen und der seinerzeit in der Oper des Sir Davenant hinter der Szene sang.[94]

Beim Spazierengehen:

Promenierte im Spring Garden. Viele Leute, Wetter und Garten angenehm. Es ist sehr unterhaltlich, bald die Nachtigall und andere Vögel zu hören und bald Geigen oder eine Harfe.[95]

Auf dem Lande:

Etwas weiter weg saß im Grase unter einem Baum eine Gesellschaft, die sang. Ich ritt in ihre Nähe und sah, daß es Bürgersleute waren, die sich offenbar zufällig getroffen hatten und nun ausgezeichnet vier- und fünfstimmig sangen. Ich war kaum jemals entzückter von Musik als unter diesen Umständen.[96]

In den Bädern von Bath, wo, wie es scheint, die Musik zur Kur gehört:

Nachdem ich zwei Stunden im Wasser gewesen, habe ich mich daheim niedergelegt und transpiriert, eine Stunde lang, da kamen Musiker, um mir sehr gute Musik vorzuspielen, so gut wie irgendeine, die ich jemals in London gehört.[97]

Zur See — auf einer Reise, die er macht, um Karl II. zu holen:

Ein Matrose — ein Trunkenbold und wie ein Bauer anzusehen — spielt Harfe, wie ich vielleicht bis zu meinem Ende nicht spielen hören werde.[98]

Beim Haarschneider:

Zu unserer Bedienung ein Barbier, der sehr gut Geige spielt.[99]

Im Londoner Volk:

Zu Pepys kommt „ein Goldschmiedearbeiter, ein armer Teufel, ein ganz kleiner Kerl, der keine Handschuhe trägt". Aber er füllt seinen Platz in einem Vokalquartett mit Pepys und dessen Freunden vortrefflich aus.[100]

Natürlich spielt das Theater eine große Rolle im Leben dieses Musikfanatikers. Zwar hat Pepys sich eine Zeitlang vorgenommen, es nur einmal monatlich zu besuchen, um sich seinen Geschäften nicht zu entfremden, und auch aus Sparsamkeit.[101] Aber er wartet nicht den zweiten Tag des Monats ab:

1. Februar 1664. Heute ist ein neuer Monat, da kann ich ins Theater gehen.

Wenn man seine Aufzeichnungen durchliest, sieht man, wie rasch sein Vorsatz übertreten wird.

Hat er nun auch beschlossen, nicht öfter als einmal monatlich ins Theater zu gehen, so hat er sich's doch nicht untersagt, sich das Theater nach Hause kommen zu lassen, das heißt, die Theaterleute, besonders wenn es junge hübsche Sängerinnen sind, wie Mrs. Knipp, Sängerin am Königlichen Theater — „diese kleine Schelmin . . ."[102] — „Knipp, die sehr niedlich ist, ein tolles Geschöpfchen und die so nobel singt, wie ich es mein Lebtag nicht gehört habe".[103] Er verbringt Nächte damit, sie Lieder singen zu hören, die ihm bewunderungswürdig scheinen.[104] Sie spielt ihm ihre Rollen vor. Sie sucht ihn im Parterre des Theaters auf, „nach ihrer Wolkenarie"[105]. Er führt sie nach Kensington spazieren, und sie singt.

> Schöne Damen hörten uns zu . . . Wir waren unendlich lustig. Sangen den ganzen Weg lang, bis wir in die Stadt kamen.[106]

Was für schöne Abende, die Pepys bei sich zu Hause mit liebenswürdigen Musikantinnen gab: seiner Frau, den Dienerinnen seiner Frau, den Freundinnen seiner Frau und den reizenden Theaterdamen! Auch die Knipp kommt manchmal hin, im Theaterkostüm, „als Bäuerin im Strohhut"[107].

> Jetzt ist mein Haus ganz voll . . . Vier gute Geigen . . . Wir haben gesungen, dann getanzt, dann dreistimmig gesungen. Die Harris vom *Duke Theatre* hat ein irisches Lied gesungen, das seltsamste und hübscheste, das ich je von ihr gehört . . . Sangen und tanzten weiter. Unsere Mercer hat eine italienische Arie gesungen, die mich begeistert hat . .[108] Die Knipp und Rolt sangen gute alte

englische Weisen, und ich hatte unendliches Vergnügen am Zuhören . . .[109] Ich verbrachte die Nacht in einem Entzücken . . . Es war die beste musikalische Gesellschaft, in der ich mich je befunden; ich möchte in ihr leben und sterben, und zwar wegen der Musik, aber auch wegen der Gesichter von meiner Frau und von der Knipp . . .[110]

Pepys schwelgt in seinem Glück; nachts, auf seinem Kopfkissen, ruft er sich die köstlichen Abende zurück:

Ich bin mir klar, daß diese Freude eine der besten ist, die ich auf dieser Erde erwarten kann.[111]

Nur eine Wolke beschattet seinen Himmel: die Musik ist kostspielig. Am Schluß der Schilderung eines zauberischen Abends folgt die Anmerkung:

Nur die Musikanten haben mich geärgert; sie waren nicht mit weniger als 30 Schilling zufrieden.[112]

Pepys zahlt nicht gern. Darin ähnelt er vielen reichen Amateuren seiner und unserer Zeit. Nichts ärgert ihn so, als wenn er einem Künstler Geld geben soll; naiv gesteht er es ein:

Mr. Berkenshaw hat meine zweiteilige Arie fertig gemacht, die mir sehr gefällt. Ich habe ihm fünf Pfund Sterling für diesen Monat gegeben, d. h. für seine Lektionen in fünf Wochen. Das ist viel Geld, und ich ärgerte mich, daß ich es zahlen mußte.[113]

Auch weiß er es einzurichten, daß er sich mit seinem Lehrer überwirft, aber so, als ob der Bruch von der Seite des andern käme, sobald er alles aus ihm herausgezogen hat, was er braucht.[114] Als Mr. Berkenshaw darauf hereingefallen ist und mit Pepys gebrochen hat, ergötzt sich dieser an den Weisen, die er während der Stunden vorsichtig aus Mr. Berkenshaw herausgeholt hat:

Ich finde sie ganz unvergleichlich und bin nicht wenig stolz darauf: denn ich bin sicher, niemand auf der Welt besitzt sie, außer mir; nicht einmal er, der sie geschrieben hat.[115]

Wenn es seine Börse gegen Künstler zu verteidigen gilt, ist er klug wie die Schlangen. Ein Geiger kommt zu ihm und spielt ihm „einige sehr schöne Stücke seiner Erfindung" vor. Pepys hütet sich wohl, ihn zu sehr zu rühmen:

Ich hatte Angst, ihn zu viel zu loben, damit er mir nicht etwa anbiete, diese Musikstücke für mich abzuschreiben: denn dann wäre ich gezwungen gewesen, ihm etwas zu schenken oder zu borgen.[116]

Kein Wunder, daß Pepys unter diesen Umständen die Musik für die wenigst kostspielige aller Künste hält[117]. Kein Wunder auch, daß die Künstler Hungers sterben in diesem England, wo jeder sich für einen leidenschaftlichen Musikfreund erklärt. Es ist wie bei Gauklern, die sich vor Bauern produzieren. Die Bauern sehen zu, unterhalten sich — und nehmen Reißaus, wenn es ans Zahlen geht.

Mr. Hingston, der Hoforganist, sagt mir, daß eine große Anzahl Musiker nahe daran sei, Hungers zu sterben, da man ihnen seit fünf Jahren kein Gehalt ausgezahlt hat; sogar Evans, der berühmte Harfenvirtuose, der seinesgleichen auf der Welt nicht hatte, soll neulich aus Not zugrunde gegangen sein und ist auf Gemeindekosten beerdigt worden. Er wäre des Nachts, ohne eine einzige Fackel, zu Grabe getragen worden, wenn nicht Mr. Hingston zufällig dem Leichenzug begegnet wäre und zwölf Pence hergegeben hätte, um zwei oder drei Fackeln zu kaufen.[118]

Dies alles klärt uns bereits darüber auf, wie wenig tief bei den Engländern der Musiksinn sitzt. Wir werden sie noch besser

erkennen, wenn wir versuchen wollen, den musikalischen Urteilen Pepys nachzugehen und die Grenzen seines Geschmacks festzustellen. Sie sind wahrlich eng gezogen!

Pepys liebt den Gesang nach alter Art nicht.[119] Er mag keinen mehrstimmigen Gesang:

> Ich überzeuge mich mehr und mehr, daß mehrstimmiger Gesang kein Gesang ist, sondern eine Art Instrumentalmusik, weil sich der Sinn der Worte, die man nicht versteht, verliert und besonders, weil man sie fugiert. Nach meiner Meinung ist der wahre Gesang nur der ein-, höchstens zweistimmige.[120]

Die italienischen Meister mag er auch nicht:

> Sie haben den ganzen Abend über das beste Musikstück der Welt gesungen, wie alle behaupten, ein Stück von Carissimi, dem berühmten römischen Meister; es war schön, sicherlich, zu schön, als daß ich es beurteilen könnte.[121]
>
> War gar nicht begeistert von dieser Musik, von der ich Außerordentliches erwartete . . . Ich muß anerkennen, daß es eine sehr gute Musik ist, ich meine, daß die Komposition außerordentlich ist; dennoch gefällt sie mir nicht.[122]

Er liebt die italienischen Sänger nicht; am meisten haßt er die Stimmen der Kastraten. Er anerkennt nur die rhythmische Sicherheit und die ungewöhnliche Übung dieser Künstler, aber sie bleiben seinem Geschmack fremd, und er bemüht sich nicht, sie zu verstehen.[123]

Noch weniger liebt er die moderne englische Schule, die von Cooke, aus der Pelham Humphrey, Wise, Blow und Purcell hervorgehen sollten:

> Als Ausführung und Komposition stand es wirklich noch unter dem, was ich den Abend vorher gehört hatte[124], ich hätte das nicht erwartet.[125]

Er hat auch nicht mehr Vorliebe für französische Tonkunst:

> Ohne parteiisch zu sein, finde ich nichts in ihren Melodien, das besser wäre als bei uns. Mir fiel das bei einigen Violinstücken von Baptiste (Lully), dem großen modernen Komponisten, auf, wenn ich sie mit denen von Banister vergleiche.[126]

Er kann die französische Musik von Grebus (Grabu), dem Meister Karls II., nicht leiden:

> Gott verzeih mir! Noch nie im Leben war ich von einem Konzert so wenig befriedigt![127]

Mit einem Wort, die ganze Instrumentalmusik langweilt ihn:

> Ich muß gestehen: sei es, weil ich wenig davon höre, sei es, weil die menschliche Stimme mehr taugt, ich finde nicht das geringste Vergnügen daran: nach meiner Meinung wiegen zwei Stimmen zwanzig Instrumente auf.[128]

Wenn er so viel ausschließt: was bleibt denn übrig? Er sagt es selbst: eine Stimme, höchstens zwei, begleitet oder auch nicht von der Laute, der Theorbe, der Viola. Und was sollen diese Stimmen singen? Einfache Lieder, hübsch deklamiert, wie die von Lawes, dem Beherrscher der musikalischen Mode, dessen Namen man am öftesten in dem Tagebuch begegnet.[129] Im Theater scheint Pepys die Musik Locks am meisten geliebt zu haben, mit dem er in persönlicher Verbindung stand[130] und der 1668 die Bühnenmusik für Massingers „Jungfräuliche Märtyrerin" schrieb, die ihn krank vor Freude gemacht hatte. Auch in der Kirche zieht er Lock vor[131] und die vierstimmigen Psalmen von Ravenscroft, obgleich sie ihm recht eintönig scheinen[132].

Aber das, was ihm im Grunde am besten gefällt, das sind die guten alten englischen Weisen.

> Mrs. Manuel singt erstaunlich gut, ganz im italienischen Stil. Trotz alledem gefällt sie mir nicht so gut

wie die Knipp, wenn diese ein gutes altes englisches Lied singt.[133]

Mrs. Manuel singt gut; dennoch gestehe ich, daß ich nicht entzückt genug bin, um sie zu bewundern ... Es macht mir mehr Freude, die Knipp zwei oder drei englische Liedchen singen zu hören, die ich verstehe — obgleich Erfindung und Ausführung der andern schön sind.[134]

Überdies müssen diese englischen Lieder auch ganz streng englisch sein. Pepys anerkennt nicht einmal schottische Weisen:

Ein Diener Lord Lauderdales spielt auf der Geige schottische Weisen, offenbar die besten des Landes, nach dem Lob und der Bewunderung zu schließen, die sie erregen. Aber lieber Himmel! Es sind die sonderbarsten Sachen, die ich mein Lebtag gehört habe. Alle im gleichen Stil![135]

Wie man sieht, schrumpft die Musik für Pepys auf einen sehr kargen Umfang ein. Wie merkwürdig ist diese Musikleidenschaft in Verbindung mit einem so ärmlichen Geschmack! Dieser Geschmack hat nur eine gute Eigenschaft: seine Ehrlichkeit. Pepys will sich nicht besser machen, als er ist. Er sagt aufrichtig, was er denkt; er hat das gesunde englische Mißtrauen gegen unbändigen Enthusiasmus. Auffallend ist das instinktive Mißtrauen, das er für italienische Musik hat, die langsam anfängt, England zu überfluten. Als er sie bei Lord Bruncker, einem der Londoner Beschützer italienischer Kunst, zu hören bekommt, schreibt er:

Sie haben wohl gut gesungen; aber in einem Lied kommt es auf die Worte an und wie die Musik sie vertont; die Sprache des Landes und ihr Akzent muß dem Hörer verständlich und vertraut sein; sonst wird man

die Vokalmusik eines fremden Landes nie richtig beurteilen können. Da ich die Worte nicht verstand und das Italienische nicht gewohnt bin, war ich von dieser Musik auch gar nicht eingenommen; ihr Rhythmus, die Art, die Stimmen zu erheben und zu senken, mag einem Italiener gefallen, aber mir hat es nichts gesagt. In meinem Innern fühle ich, daß ich englische Worte auf eine Art komponieren könnte, die den geübtesten englischen Ohren besser zusagt als diese ganze italienische Musik . . .[136]

Ich überzeuge mich mehr und mehr, daß jede Nation einen Akzent und Sprechton hat, die denen der anderen Länder nicht gleich sind und ihnen nicht gefallen, darum muß auch der Gesang ein anderer sein. Je mehr die Musik den Worten entspricht, desto mehr hat sie die Intonation der eigenen Sprache: so daß ein von einem Engländer komponiertes Lied dem Engländer immer besser erscheinen muß als ein Lied in einer fremden Sprache von einem Ausländer.[137]

Das ist sehr vernünftig und erinnert an das, was Addison fünfzig Jahre später schrieb. Dieses gesunde Mißtrauen hätte die englischen Musiker und Dilettanten wachsam gegen die Nachahmung fremder Kunst machen müssen, namentlich gegen die der italienischen, die tödlich für die englische Musik werden sollte. Aber die italienische Kunst war sehr stark, und man hat eben gesehen, in welch engen Grenzen sich der englische Geschmack bewegte. So räumte er fast den gesamten Platz der fremden Kunst ein und zog sich auf sein enges Gebiet zurück, ein Fehler sondergleichen. Sobald sich die ausländische Musik einmal in England festgesetzt hatte, suchte sie alles zu erobern. Einige Notizen Pepys' zeigen, daß auch er schon schwankend wird:

In der Kapelle der Königin. Hörte die Italiener singen. Ihre Musik schien mir wirklich bewunderungswürdig und alles übertreffend, was wir hier machen.[138]

Das ist ein Geständnis der baldigen Niederlage, in der die englische Musik zugunsten der Italiener abdanken sollte.

Ich habe ziemlich lange bei diesem Tagebuch eines englischen Musikliebhabers aus der Zeit Karls II. verweilt. Nicht nur wegen des Vergnügens, einige liebenswürdige Typen wieder aufleben zu lassen, die sich in den zwei Jahrhunderten nicht allzusehr verändert haben — der vornehme Engländer, Künstler und Staatsmann, gesund an Leib und Seele, schaffensfreudig, stets besonnen, guter Laune, voll heiterer Ruhe und mit jenem etwas kindlichen Optimismus, wie man ihn so oft auf der andern Seite des Kanals findet, musikalisch angenehm begabt, aber oberflächlich, die Musik nach Miltons Rat[139] mehr als hygienisches Vergnügen betrachtend, denn als eine Leidenschaft, über die man die Herrschaft verlieren könnte; und um ihn herum andere bekannte Gestalten: Frau Pepys, die Engländerin, die musikalisch sein will, die mit Ausdauer Klavier spielt und „guten Anschlag hat". Und noch manche andere . . .

Aber nicht deswegen allein habe ich Auszüge aus diesem Tagebuch gemacht. Es hat das historische Interesse, daß es ein Gradmesser des englischen Musikwesens um 1660 ist, das heißt am Beginn des goldenen Zeitalters britischer Musik. Man begreift, daß dieses Zeitalter nicht dauern konnte. So glanzvoll, sogar genial die Musik in der Ära Purcells war, so hatte sie keine Wurzeln und namentlich keine Erde, ihre Wurzeln hineinzusenken. Das intelligenteste, gebildetste, kunstliebendste Publikum Englands interessierte sich ernstlich nur für ein außerordentlich begrenztes musikalisches Gebiet, das

auf der Dichtung ruhte, wie es aus ihr erwachsen war: ein- und zweistimmige vokale Kammermusik, Dialoge, Balladen, Tänze, poetische Gesänge. Quintessenz und Herzblut der englischen Musik sind hier.[140] Alle britische Musik, die national sein wollte, mußte sich daran halten, und in der Tat ist das Beste, was sie hervorgebracht hat, darunter einiges von dem liebenswürdigen Purcell, durchdrungen von diesem Duft einer zärtlichen Poesie und eines urwüchsigen Behagens. Aber diese Basis war etwas schmal, der Boden sehr wenig ertragreich für die Kunst; die Form einer solchen Musik ist einer großen Entwicklung nicht fähig, und die weit verbreitete aber oberflächliche musikalische Kultur dieses Landes hätte eine solche auch nicht zugelassen.

Gegenüber dem engen Gebiet von Liedern und englischen Balladen, das sich fast unverändert bis in unsere Tage erhalten hat, sieht man in Pepys' Tagebuch die italienische Invasion drohen, die schließlich alles überfluten sollte.

III.

Bildnis Händels

HÄNDEL

Man nannte ihn den großen Bären. Er war riesenhaft, breit, dick, mit großen Händen, großen Füßen, ungeheuren Armen und Schenkeln. Seine Hände waren so fett, daß die Knochen im Fleisch verschwanden und Grübchen bildeten.[141] Mit seinen krummen Beinen kam er schweren und wiegenden Ganges daher, sehr aufrecht, den Kopf zurückgebogen, unter einer großen weißen Perücke, deren Locken voll über seine Schultern fielen. Sein langes Gesicht hatte Ähnlichkeit mit dem eines Pferdes, später im Alter mit einem Stier und verschwamm in Fett, mit doppelten Wangen, dreifachem Kinn, einer breiten, großen, geraden Nase und roten, aufrechtstehenden Ohren. Er sah den Leuten direkt ins Gesicht, in dem festen Blick ein schelmisches Aufblitzen, einen spöttischen Zug um den großen feinen Mund.[142] Seine Miene war imponierend und jovial zugleich, gewöhnlich „etwas finster und sauersehend. Wenn er aber einmal lächelte," sagt Burney, „so war es, wie die Sonne, die aus einer schwarzen Wolke hervorbricht. Aus seinen Zügen strahlten dann auf einmal Verstand, Witz und gute Laune."

Er steckte voll Humor. Er verstand, schelmisch eine Art Einfältigkeit vorzuschützen, über die die ernstesten Leute lachen mußten, ohne daß er selbst auch nur lächelte. Niemand erzählte besser Anekdoten. „Sein natürlicher Hang zu Witz und Laune, und seine glückliche Gabe, die gemeinsten Vorfälle auf eine ungewöhnliche Art zu erzählen," gab ihnen eine amüsante Farbe. „Wäre er ein so großer Meister der englischen Sprache, wie Swift gewesen; so würde er ebenso viele witzige Einfälle, und ziemlich von eben dem Schlage, gehabt haben." Aber „um recht zu würdigen, was er sagte, mußte man nahezu vier Sprachen beherrschen: Englisch, Französisch, Italienisch und Deutsch, die er alle miteinander vermengte".[143]

An diesem Sprachenbabel trug ebenso seine unstete Jugend Schuld, die ihn durch alle Länder Europas geführt hatte, wie

sein ungestümes Temperament, das im Gespräch jedes Wort ergriff, wie es ihm gerade kam. Er war wie Berlioz: die Notenschrift ging zu langsam für ihn; er hätte einer Stenographie bedurft, um seinen Gedanken zu folgen. Zu Beginn seiner großen Chorwerke schrieb er die Motive für alle Stimmen vollständig aus; unterwegs ließ er eine nach der andern fallen, und schließlich behielt er eine einzige oder die Bässe allein; er raste geradezu bis an das Ende der begonnenen Arbeit, verschob die Ergänzung des Übrigen auf später, und wenn er mit einem Werke fertig war, fing er gleich ein neues an, manchmal zwei zugleich, mitunter auch drei.[144]

Nie hätte er Glucks Geduld besessen, der, bevor er zu schreiben begann, einen Akt nach dem andern sorgsam durchging, schließlich das ganze Stück, was, wie er zu Corancez sagte, „gewöhnlich ein volles Jahr kostete und nicht selten eine schwere Krankheit". Händel komponierte einen Akt, ohne die Fortsetzung des Stückes zu kennen, und mitunter rascher, als der Textdichter es fertig schreiben konnte[145].

Sein Schaffensdrang war so tyrannisch, daß er ihn schließlich von der übrigen Welt ganz isolierte. „Er ließ sich von keinem unbeträchtlichen Besuch stören," sagt Hawkins, „und in der Ungeduld, sich von den Gedanken frei zu schreiben, die sein Hirn beständig bedrängten, hielt er sich fast immer daheim eingeschlossen." Sein Kopf arbeitete unaufhörlich, und er hatte keinen Blick für das, was in seiner Umgebung vorging. Und welche Exaltation, welche Tränenströme, während er arbeitete! Er schluchzte, während er die Arie komponierte: „*He was despised*"[146]. „Ich habe erzählen hören," sagt Sheffield, „daß sein Diener, wenn er ihm die Frühstücksschokolade brachte, ihn oft dabei überraschte, wie er weinte und das Papier, auf dem er gerade schrieb, mit seinen Tränen näßte." In bezug auf das Hallelluja im Messias zitierte er oft

die Worte des Paulus: „Ob ich im Leibe gewesen bin oder außer dem Leibe, als ich schrieb, ich weiß es nicht. Gott weiß es."

Diese ungeheure Fleischmasse wurde oft von Wutanfällen geschüttelt. Er fluchte fast bei jedem Wort. Wenn das Orchester „die große weiße Perücke vibrieren sah, zitterten die Musiker". Wenn seine Chöre nicht bei der Sache waren, hatte er eine Art, „*Chorus!*" zu brüllen, daß das Publikum zusammenfuhr. Selbst als der Prinz und die Prinzessin von Wales bei den Oratorienproben in Carlston House nicht pünktlich waren, nahm er keinen Anstoß, seinen Zorn zu zeigen; wenn die Hofdamen das Unglück hatten, während der Ausführung zu flüstern, so pflegte er „nicht nur zu fluchen, sondern sie gar bey Namen aufzurufen. Dann aber sagte gemeiniglich die Prinzessinn von Wallis mit ihrer gewohnten Sanftmuth und Freundlichkeit: ‚Stille! stille! Händel ist böse.'"

Böse war er nun nicht. „Er war zufahrend, rauh und entscheidend in seinem Umgang und Betragen," sagt Burney, „aber ohne alle Bösartigkeit und Tücke. Auch war in seinen lebhaftesten Aufwallungen des Zorns und der Ungeduld eine gewisse Laune und Spaßhaftigkeit, die vollends durch sein gebrochenes Englisch noch lächerlicher wurde." Er hatte die Gabe des Herrschens wie Lully und Gluck; wie bei ihnen verband sich in ihm die Kraft des Zornes, der über Widerstände Herr werden will, mit einer geistvollen Gutmütigkeit, welche die geschlagenen Wunden sofort wieder zu heilen wußte; seine allmächtige Waffe war das Lachen. „Während der Proben war er ein Mann von Autorität; aber in seinen Bemerkungen und selbst in seinem Tadel steckte oft ein Humor von größter Komik." Als die Londoner Oper ein Schlachtfeld der Anhänger der Faustina und der Cuzzoni war, als die beiden Primadonnen sich mitten in einer von der Prinzessin von Wales besuchten Vorstellung unter dem

Toben des Saales in die Haare fuhren, zeigte eine Posse von Colley Cibber, der diese historische Rauferei behandelte, Händel als den einzigen, der seine Ruhe inmitten dieses Hexensabbats behielt. „Meiner Meinung nach", sagte er, „soll man sie in Frieden kämpfen lassen. Wer sie beruhigen will, schüttet Öl ins Feuer. Wenn sie müde sein werden, wird ihre Wut von selber aufhören." Und damit der Kampf eher zu Ende wäre, begleitete er ihn mit großen Paukenschlägen. Selbst wenn er zornig wird, fühlt man, daß er im Grunde lacht. So als er die cholerische Cuzzoni, die sich weigert, eine Arie zu singen, um die Taille faßt, zum Fenster schleppt und ihr droht, sie auf die Straße zu werfen, indem er gravitätisch sagt: „Meine Gnädige, ich weiß schon, daß Sie eine Teufelin sind; aber ich bin Beelzebub, der Herr aller Teufel." *(„Oh! Madame, je sçais bien, que vous êtes une véritable Diablesse; mais je vous ferai sçavoir, moi, que je suis Beelzebub, le chef des Diables."*[147])

Sein Leben lang blieb er bewunderungswürdig frei. Er haßte alle Ketten und blieb außerhalb aller öffentlichen Stellungen; denn als eine solche konnte man seinen Titel als Professor der Prinzessinnen nicht ansehen. Die großen musikalischen Stellen am Hofe und die fetten Renten wurden ihm nie zuteil, auch nicht nach seiner Naturalisation als Engländer; statt seiner erhielten sie mäßige Komponisten neben ihm[148]. Übrigens schonte er diese auch nicht, sondern sprach mit höhnischer Verachtung von seinen englischen Kollegen. Außerhalb der Musik scheint er wenig gelernt zu haben[149], und er verachtete Akademien und akademische Musiker. Er wurde nicht Doktor von Oxford, obgleich ihm dieser Titel angeboten worden war. Man sagt ihm folgende Äußerung nach:

„Hätte ich mein Geld ausgeben sollen, um zu werden, was diese Idioten[150] sind? Niemals!"

Als man ihn später in Dublin auf einem Plakat „Dr. Handel" nannte, wurde er böse und ließ schnell in den Programmen verbessern: „Mr. Handel".

Obgleich er den Ruhm keineswegs verschmähte — in seinem Testament beschäftigt er sich mit seinem Begräbnis in Westminster und setzt sorgsam den Preis für sein eigenes Denkmal fest —, war ihm die Meinung der Kritik völlig gleichgültig. Niemals konnte Mattheson die Auskünfte erhalten, die er für eine Biographie brauchte. Seine jean-jacquische Art empörte die Hofgesellschaft. Diese Weltleute, die von jeher die Künstler gedemütigt haben, ohne daß jene Protest erhoben, waren sehr verstimmt über die hochmütige Rauhbeinigkeit, mit der er sie in Distanz hielt. 1719 schrieb der Feldmarschall Graf Flemming an Händels Schülerin, Fräulein von Schulenburg:

„Mein Fräulein! Ich habe gewünscht, mit Herrn Händel zu sprechen und ihm Ihnen zuliebe einige Freundlichkeit zu erweisen; allein es war unmöglich; ich bat ihn in Ihrem Namen, mich zu besuchen, allein bald ist er nicht daheim, bald ist er unpaß; es will mir scheinen, daß er etwas sonderlich ist, und das sollte er gerade mir gegenüber nicht sein, der ich Musiker bin und mir schmeichle, einer Ihrer treuesten Diener zu sein, mein Fräulein, die Sie wieder die liebenswerteste seiner Schülerinnen sind. Ich wollte Ihnen dies alles sagen, damit Sie nun Ihrerseits beginnen mögen, Ihrem Lehrer einige Lektionen zu geben . . ."[151]

1741 erwähnt ein anonymer Brief an die *London Daily Post*[152] „die öffentlich bezeugte Unzufriedenheit vieler Herren von Rang und Einfluß" gegenüber Händels Betragen.

Außer bei der einzigen Oper „Radamisto", die er Georg I. widmete — er tat es mit Würde — hielt er sich von der demütigenden und einträglichen Gewohnheit fern, sich mit

seinen Werken unter das Patronat irgendwelcher reicher Leute zu stellen. Erst als er in höchster Not war, als Armut und Krankheit ihn völlig unterjochten, entschloß er sich, ein Konzert zu seinem eigenen Besten zu geben, „zu dieser Form, Almosen zu erbitten", wie er sagte.

Von 1720 bis zu seinem Tode befand er sich in beständigem Kampfe mit dem Publikum. Er stand wie Lully an der Spitze eines Theaters, leitete eine Akademie und bemühte sich den musikalischen Geschmack einer Nation zu reformieren — oder besser, zu formen. Aber er hat nie die Machtmöglichkeiten Lullys, der absoluter Monarch in der französischen Musik war, besessen, und wenn er sich auch gleich ihm auf die Gunst des Königs stützte, so hatte diese Gunst für ihn bei weitem nicht die gleiche Bedeutung wie für Lully. Er lebte in einem Lande, das Winken von oben keineswegs gehorsam folgte, das sich vom Staat nicht unterjochen ließ, sondern frei blieb, mit einer Neigung zum Frondieren und mit Ausnahme einiger weniger Auserlesener ebenso ungastlich wie fremdenfeindlich war. Fremd aber war er ebenso wie sein hannöverscher König, dessen Schutz ihn mehr kompromittierte als förderte.

Um ihn herum kläffte eine bissige Bulldoggenpresse, unmusikalische Literaten, die auch zu beißen wußten, eifersüchtige Kollegen, eitle Virtuosen, Komödianten, die sich untereinander alles Üble antaten, weltliche Klatschgesellschaften, weibliche Kabalen, Patrioten-Verbände. Er war das Opfer von Geldverlegenheiten, die ihn von Tag zu Tag fester umstrickten; fortwährend mußte er neue Stücke schreiben, um die Neugier eines Publikums zu befriedigen, das im Grunde nichts befriedigte, das sich für nichts interessierte, er mußte sich der Konkurrenz der Harlekinaden und der Bärenkämpfe erwehren, mußte schreiben, schreiben, nicht wie Lully, der in Ruhe seine alljährliche Oper vollendet, sondern zwei, drei in einem Winter,

die Stücke anderer Komponisten, die er einstudieren und leiten mußte, gar nicht zu zählen. Wo ist ein andrer Meister, der sein Handwerk betrieben hat wie dieser, zwanzig Jahre lang?

In diesem immerwährenden Kampf machte er niemals Konzessionen, schloß keine Kompromisse, übte keine Rücksichten, weder auf seine Darstellerinnen noch auf ihre vornehme Beschützer, auf Tagesschreiber und die ganze Clique die das Glück des Theaters und den Ruhm oder den Untergang des Künstlers in Händen hat. Er trotzte der Londoner Aristokratie. Es war ein harter, unerbittlicher und von seiten der Gegner unvornehm geführter Krieg. Es gab kein noch so kleinliches Mittel, das nicht benutzt wurde, um ihn dem Bankrott zuzutreiben.

1733 blieben, nach einem Kampf mit der Presse und den Salons, die Konzerte völlig leer, in denen Händel seine ersten Oratorien aufführte, und damit war ihr Ruin besiegelt. Schon beglückwünschte man sich, daß der entmutigte Deutsche im Begriff sei, in sein Vaterland zurückzukehren. 1741 ging die Kabale der Gesellschaft so weit, daß sie kleine Gassenjungen mietete, um in den Straßen die Konzertplakate Händels abzureißen, und „sie benutzte tausend andere ebenso abscheuliche Mittel, um ihm Schaden zu bereiten“[153]. Wahrscheinlich hätte Händel nun doch Großbritannien verlassen, wenn er nicht in Irland unerwarteten Anhang gefunden hätte, wo er ein Jahr lang blieb. Im Jahre 1745, nach seinen Meisterwerken, „Messias“, „Samson“, „Belsazar“, „Herakles“, erhob die Kabale heftiger als jemals ihr Haupt. Bolingbroke und Smollet erzählen von dem Übereifer, mit dem gewisse Damen ihre Feste, Tees, Amateurvorstellungen gerade an den Tagen, und noch dazu ungewöhnlicherweise in der Fastenzeit, veranstalteten, an denen Händels Konzerte angekündigt waren, damit seine Zuhörer ausbleiben sollten. Horace Walpole findet

die Mode drollig, in die italienische Oper zu gehen, während Händel seine Oratorien aufführt.[154]

Genug, Händel war ruiniert; wenn er später doch wieder hochkam, so war es aus Ursachen, die mit der Kunst nichts zu tun haben. 1746 geschah, was mit Beethoven 1813 nach der „Schlacht bei Vittoria" und seinen patriotischen Gesängen aus Anlaß der Erhebung Deutschlands gegen Napoleon geschehen war: Händel wurde plötzlich nach der Schlacht von Culloden und den zwei patriotischen Oratorien „*Occasional Oratorio*" und „Judas Makkabäus" ein nationaler Barde. Von diesem Augenblick an war der Sieg errungen, die Kabale mußte schweigen; er gehörte jetzt zu England, der britische Löwe stand zu ihm. Aber wenn sein Ruhm nunmehr von England nicht mehr bestritten war, so hat er ihn doch teuer zahlen müssen, und es war nicht das Verdienst des Londoner Publikums, wenn Händel nicht in Kummer und Elend am Wege niederbrach; zweimal hat er Konkurs gemacht[155]; einmal sank er, vom Schlage getroffen, auf den Ruinen seines Unternehmens zusammen[156]. Aber immer erhob er sich wieder, und niemals gab er nach. „Er hätte nur einige Konzessionen machen müssen, um seine Kräfte wieder zu sammeln, aber seine ganze Natur wehrte sich dagegen . . ." [157] „Er haßte alles, was seine Freiheit einschränken konnte, er war unnachgiebig in allem, was die Ehre seiner Kunst betraf. Er wollte seinen Erfolg nur sich selbst danken." [158] Ein englischer Karikaturist hat ihn unter dem Titel „Die verzauberte Bestie" dargestellt, wie er ein Band mit Füßen tritt, auf dem geschrieben steht: „Pensionen, Pfründen, Adel, Freundschaft." Und über diesem ganzen Zusammenbruch lächelte er sein überlegenes Lächeln eines klassischen Pantagruel. Als er sich eines Abends vor einem leeren Konzertsaale sah, sagte er: „Desto besser wird die Musik klingen!"

GEORGES FREDERIC HANDEL
Seul Compositeur et Directeur General
de la Opera de Londres

Diese gewaltige Natur mit ihrer Heftigkeit und ihren Ausbrüchen von Zorn und Genie ward dennoch gebändigt von einem souveränen Willen. In ihm war der innere Friede, der sich mitunter bei Kindern aus späten und starken Ehen findet[159]. Solange er lebte, behielt er in seiner Kunst diese tiefe ruhige Heiterkeit. In den Tagen, in denen seine vergötterte Mutter starb, schrieb er „*Poro*", diese schöne, glückliche, sorglose Opernmusik.[160] Das schreckliche Jahr 1737, in dem er in tiefster Not und sterbenskrank war, ist eingerahmt von zwei Oratorien voll Jubel und wuchtiger Kraft, dem „Alexanderfest" (1736) und „Saul" (1738), und ferner von dem heiteren Glanz der Opern „*Giustino*" (1736), voll sanfter schäferlicher Anmut, und „*Serse*" (1738), mit seinen komischen Zügen.

„. . . *La calma del cor, del sen, dell' alma*",

sagt eine Arie am Ende des gelassenen „*Giustino*" . . . Das war in jenem Augenblick, in dem Händels Kopf vor Sorgen zu bersten drohte! Die Antipsychologen mögen triumphieren, die da behaupten, es sei für das Verständnis eines Kunstwerkes ganz unnötig, das Leben seines Schöpfers zu kennen. Aber sie mögen nicht zu früh jubeln: denn das eben ist das Entscheidende für die Beurteilung Händelscher Kunst, daß diese Kunst völlig unabhängig von seinem Leben war. Wenn ein Beethoven seine Leiden und Leidenschaften in Werken voller Leid und Leidenschaft ausströmte, so ist das zu verstehen. Aber daß der kranke, von Sorgen gepeitschte Händel sich durch heitere und frohe Werke zerstreuen konnte, das beweist ein fast übermenschliches seelisches Gleichgewicht. Wie verständlich ist es darum, daß Beethoven, als er sich anschickte, das Lied an die Freude zu schreiben, von Händel fasziniert wurde![161] Er mochte den Mann mit neidvollen Blicken ansehen, der schon jenen Zustand der Überlegenheit über sich und die Dinge der Welt erreicht hatte, den Beethoven anstrebte

und zu dem er erst nach leidenschaftlichen Bemühungen gelangen sollte. Diese Bemühungen müssen wir bewundern; sie sind ungeheuer, in der Tat. Aber ist nicht die Ruhe, mit der Händel sich auf diesen Höhen erhält, ebenso verehrungswürdig? Man hat sich zu sehr daran gewöhnt, seine Heiterkeit als die phlegmatische Gleichgültigkeit eines englischen Athleten anzusehen.

„Er zieht aus blutigroten Fleisches Saft
Die Nahrung für sein Werk voll Mut und Kraft."[162]

Man kann sich die Nervenanspannung und die übermenschliche Willenskraft nicht vorstellen, die er brauchte, um diese Ruhe zu bewahren. In manchen Augenblicken versagt die Maschine vollständig. Die prachtvolle Gesundheit des Körpers und der Seele wird bis in die Wurzeln zerrüttet. 1737 fürchteten Händels Freunde, daß er seinen Verstand für immer eingebüßt habe. Es war nicht die einzige derartige Krise in seinem Leben. Als 1745 die Feindschaft der englischen Gesellschaft sich gegen seine Meisterwerke „Belsazar" und „Herakles" richtete und ihn zum zweiten Male vollständig ruinierte, umnachtete sich sein Geist abermals. Nur der Zufall eines kürzlich veröffentlichten Briefwechsels hat uns darüber berichtet.[163] Die Gräfin von Shaftesbury schreibt am 13. März 1745:

„Mit schmerzlicher Freude ging ich zum „Alexanderfest". Die Tränen kamen mir beim Anblick des großen unglücklichen Händel, der abgezehrt, finster und niedergeschlagen am Klavier saß, das er nicht mehr spielen konnte. Es macht mich sehr traurig zu denken, daß diese Leuchte sich im Dienste der Musik verzehrt hat."

Am 29. August des gleichen Jahres schreibt der Reverend William Harris an seine Frau:

„Händel auf der Straße getroffen, ihn angesprochen und

mich in Erinnerung gebracht. Du hättest sicherlich gelacht, wenn Du seine sonderbaren Bewegungen gesehen hättest. Er sprach sehr viel von seinem schlechten Gesundheitszustand."

Dieser Zustand dauerte sieben oder acht Monate. Am 24. Oktober schreibt Shaftesbury an Harris:

„Der arme Händel sieht ein wenig besser aus. Ich hoffe, daß er wieder völlig genesen wird, obgleich sein Verstand ganz in Unordnung war."

Er genas vollständig, da er schon im November sein „*Occasional Oratorio*" schrieb und um weniges später seinen „Judas Makkabäus". Aber es ist klar, daß er beständig über einem Abgrund schwebte. Nur mit seiner ganzen Kraft erhielt er sich darüber, und er, das gesündeste aller Genies, war oft nur eine Spanne weit vom Wahnsinn entfernt. Und dabei, ich muß es wiederholen, sind uns diese vorübergehenden Störungen nur durch den Zufall eines veröffentlichten Briefwechsels enthüllt worden. Es mag viele andere geben, von denen wir nichts ahnen. Vergessen wir das nicht, und entsinnen wir uns, daß Händels Ruhe nur eine ungeheure Ausgabe stürmischster Leidenschaftlichkeit maskiert. Der gleichgültige, phlegmatische Händel ist nur eine Fassade. Wer ihn so sieht, hat ihn nie verstanden, ist nie in diese Seele eingedrungen, die durchschüttert wurde von Ausbrüchen von Stolz, Leidenschaft, Zorn und Glück, diese Seele, die zuzeiten wie halluziniert war. Die Musik aber war für ihn eine reine Region, in die er die Stürme seines Lebens nicht tragen wollte; wenn er sich ihnen dennoch hingibt, so geschieht das gegen seinen Willen, dann wird er von dem Delirium des Sehers fortgewirbelt — so erscheint ihm der Gott Mosis und der Propheten in seinen Psalmen und Oratorien — oder sein Herz reißt ihn in Augenblicken des Mitleids und Erbarmens fort, doch stets ohne die geringste Sentimentalität[164].

In seiner Kunst sah er das Leben aus weiter Höhe und Ferne an, wie Goethe. Unsere moderne Empfindsamkeit, die sich hemmungslos auszuströmen und darzubieten liebt, begreift das nicht mehr. Es scheint uns, als herrschte in diesem Reich der Kunst, das menschlichen Zufälligkeiten unerreichbar ist, ein allzu gleichmäßiges Licht. Es sind die Gefilde der Seligen, in denen man vom Leben ausruht, in denen man sich aber zuweilen nach dem Leben sehnen mag. Ist indessen der Anblick dieses Meisters nicht ergreifend, der heiter inmitten aller Leiden seines Daseins bleibt, dessen Stirn von Klarheit leuchtet und in dessen Herzen die gemeine Sorge keinen Zugang findet?

Ein Mensch, der so ausschließlich seiner Kunst lebte, hatte nicht das Zeug, Frauen zu gefallen, und er hat sich auch leicht damit abgefunden. Dennoch fand er in ihnen seine begeistertsten Anhänger und seine giftigsten Gegner. Englische Pamphlete haben sich über eine seiner Anbeterinnen erheitert, die ihm zur Zeit seines „*Giulio Cesare*" unter dem Pseudonym Ophelia eine Lorbeerkrone schickte mit einem Huldigungsgedicht, das ihn nicht nur als den größten Musiker, sondern auch als den größten englischen Dichter seiner Zeit feierte. Von den Weltdamen, die den traurigen Ehrgeiz hatten, ihn zu ruinieren, ist schon die Rede gewesen. Händel blieb gegen Liebe und Haß gleichgültig.

Als er mit zwanzig Jahren in Italien weilte, hatte er einige vorübergehende Neigungen, deren Spuren in den „Italienischen Kantaten" erhalten sind[165]. Angeblich hatte er in Hamburg eine Liebesgeschichte, als er zweiter Geiger im dortigen Opernorchester war. Er verliebte sich in eine Schülerin, ein junges Mädchen aus guter Familie, und wollte sie heiraten, allein die Mutter erklärte, daß sie niemals die Zustimmung zur Heirat ihrer Tochter mit einem Geigenkratzer geben würde. Später,

als die Mutter starb und Händel berühmt wurde, ließ man ihn wissen, das die Hindernisse beseitigt seien; allein er antwortete, die richtige Zeit sei vorüber, und, so erzählt sein Freund Schmidt, der als romantischer Deutscher das Bedürfnis fühlt, die Geschichte ein wenig auszuschmücken, „die junge Dame verfiel in ein Siechtum, welches ihrem Leben bald ein Ende machte". — Etwas später, in London, taucht ein neues Heiratsprojekt mit einer vornehmen jungen Dame auf, gleichfalls einer Schülerin, aber diese aristokratische Persönlichkeit wünschte, daß er seinen Beruf aufgäbe. Der empörte Händel löste entschlossen ein Verhältnis, welches die großen Fähigkeiten seines Geistes eingeengt haben würde.[166] Hawkins erzählt: „Seine Wünsche nach Geselligkeit waren nie sehr stark, und daher kommt es wahrscheinlich, daß er Junggeselle blieb; man sagt, er habe keinerlei Verkehr mit Frauen gehabt." Schmidt, der ihn viel besser kannte als Hawkins, erklärt dagegen, Händel sei keineswegs ungesellig gewesen, aber sein wütendes Unabhängigkeitsbedürfnis fürchtete Erniedrigung und scheute die unlösbaren Fesseln.

An Stelle der Liebe kannte und übte er die Freundschaft. Er wußte Anhänglichkeiten von rührender Tiefe zu erwecken wie die jenes Schmidt, der 1726 sein Vaterland und seine Familie verließ, um ihm zu folgen, und sich bis zu seinem Tode nicht mehr von ihm trennte. Seine Freunde fanden sich unter den besten Geistern der Zeit: so der kluge Dr. Arbuthnot, hinter dessen scheinbarem Epikureertum sich eine stoische Menschenverachtung verbarg und der in seinem letzten Briefe an Swift das wunderbare Wort fand: „Der Welt zuliebe den Pfad der Ehre und der Tugend verlassen, das ist die Welt nicht wert." Händel hatte auch einen tiefen und pietätvollen Familiensinn, der ihn nie verließ[167] und dem er in einigen ergreifenden Figuren Gestalt lieh, so in der guten Mutter im „Salomon" und im „Joseph".

Aber seine schönste und reinste Empfindung war die Mildtätigkeit. In diesem Lande, das im 18. Jahrhundert eine prachtvolle Bewegung menschlichen Solidaritätsgefühls sah[168], war er einer der wärmsten Anwälte der Unglücklichen. Seine Großmut erstreckte sich nicht auf jene allein, die er persönlich kannte, wie auf die Witwe seines einstigen Lehrers Zachau, sie strömte sich beständig im reichsten Maße aus, zum Besten aller wohltätigen Anstalten und besonders für zwei, die seinem Herzen nahestanden: das Hilfswerk für arme Musiker und das für verlassene Kinder.

The Society of Musicians war im Jahre 1738 von einer Gruppe der hervorragendsten Londoner Künstler gegründet worden, um verarmten Kollegen und ihren Familien zu Hilfe zu kommen. Alte Musiker bekamen zehn Schilling pro Woche, Witwen sieben. Man trug auch Sorge für ein anständiges Begräbnis. Händel war, so übel es ihm oft erging, großmütiger als alle andern. Am 20. März 1739 dirigierte er zum Vorteil der Gesellschaft auf seine Kosten das „Alexanderfest" nebst einem neuen Orgelkonzert, das er für diese Gelegenheit geschrieben hatte. Am 28. März 1740, mitten in seiner bösesten Zeit, dirigierte er „Acis und Galatea" und die kleine Cäcilienode. Am 18. März 1741 veranstaltete er eine für ihn sehr lästige Galavorstellung des „*Parnasso in Festa*" mit Dekorationen und Kostümen und fünf Solokonzerten, die von den berühmtesten Instrumentalisten ausgeführt wurden. Er stiftete tausend Pfund, den höchsten Betrag, der bei der Gesellschaft einging.

Was das *Foundling Hospital* anbetrifft, das 1739 von dem alten Seemann Thomas Coram „zur Hilfeleistung und Erziehung verlassener Kinder" gegründet worden war, „so kann man sagen," schrieb Mainwaring, „daß es Händel seine Existenz und sein Aufblühen verdankte".[169] Händel schrieb 1749 sein schönes „*Anthem for the Foundling Hospital*" zu dessen

Gunsten. 1750 wurde er zum *governor* (Administrator) dieser Anstalt gewählt, nachdem er ihr eine Orgel gestiftet hatte. Es ist bekannt, daß sein „Messias" zum ersten Male und auch in der Folge fast immer zugunsten wohltätiger Veranstaltungen aufgeführt wurde. Die erste Aufführung in Dublin, am 12. April 1742, fand zum Besten der Armen statt. Das Erträgnis wurde gleichermaßen unter die Hilfsgesellschaft für Schuldgefangene, das Armenhospital[170] und das Mercersche Krankenhaus verteilt. Als der Erfolg des „Messias" sich — nicht ohne Widerstände — in London bestätigt hatte, beschloß Händel, ihn alljährlich zum Besten des Findelhauses aufzuführen. Selbst als er schon erblindet war, dirigierte er noch die Aufführungen. Von 1750 bis zum Todesjahre Händels 1759 brachte der „Messias" dem Institut der verlassenen Kinder 6955 Pfund Sterling ein. Händel hatte seinem Verleger Walsh verboten, etwas aus dem Werke zu veröffentlichen, dessen erste Ausgabe erst 1763 erschien, und er vermachte dem Haus eine Kopie der Partitur mit allen Stimmen. Er hatte eine andere der Hilfsgesellschaft für Schuldgefangene in Dublin gegeben mit der Erlaubnis, „sie zu ihren Gunsten zu verwerten, wie es ihr gut scheine".

Diese Liebe zu den Armen hat Händel einige seiner zartesten Stücke eingegeben, darunter einige Stellen des „*Foundling Anthem*", die voll der rührendsten Güte sind, oder den ergreifenden Anruf der Waisen und verlassenen Kinder, deren herbe klare Stimmen sich ganz einsam, wie entblößt, inmitten eines Triumphgesangs im „*Funeral Anthem*" erheben, um Zeugnis für die Mildherzigkeit der verstorbenen Königin abzulegen.

Fast auf den Tag ein Jahr vor Händels Tode findet man im Register des *Foundling Hospital* den Namen einer kleinen Maria Augusta Händel, geboren am 15. April 1758. Das war ein verlassenes Kind, dem er seinen Namen gegeben hatte.

Die Güte war sein wahrer Glaube. Er liebte Gott in den Armen.

Im übrigen war er wenig religiös in der strengen Bedeutung des Wortes — und wurde es erst am Ende seines Lebensweges, als ihn seine Blindheit völlig von dem Umgang mit Menschen abschloß und ihn fast ganz isolierte. Hawkins sah ihn, in den drei letzten Jahren, hingegeben an dem Gottesdienst in seiner Gemeinde *(St. George, Hanover Square)* teilnehmen, wo er „auf den Knien lag und in seiner Stellung und seinen Gebärden die tiefste Andacht ausdrückte". Während seiner letzten Krankheit sagte er: „Ich möchte am Karfreitag sterben, damit ich die Hoffnung hätte, mich mit meinem Gott, meinem lieben Herrn und Heiland, am Tage seiner Auferstehung zu vereinigen."[171]

Sonst im Leben und zur Zeit seiner vollen Kraft ging er indessen wenig in die Kirche. Er war als Lutheraner geboren und antwortete römischen Einflüssen, die ihn zu sich bekehren wollten, nicht ohne Ironie, „daß er in dem Glauben, in dem er auferzogen sei, auch sterben wolle, gleichviel ob er richtig oder falsch sei"[172]. Dennoch nahm er später keinen Anstoß daran, sich der englischen Kirche unterzuordnen, der er im übrigen für ziemlich ungläubig galt.

Seine Seele war religiös, wie immer sein Glaube auch sein mochte, und er hatte einen hohen Begriff von den moralischen Aufgaben der Kunst. Nach der ersten Londoner Aufführung seines „Messias" sagte er einem vornehmen Herrn: „Es täte mir leid, Mylord, wenn ich den Menschen Vergnügen bereitete; mein Ziel ist, sie zu bessern."[173]

So lange er lebte, war sein moralischer Charakter allgemein und öffentlich anerkannt, wie Beethoven stolz von sich sagte[174]. Selbst in seiner umstrittensten Zeit erkannten klarblickende Bewunderer den sozialen und moralischen Wert

seiner Kunst. Ein 1745 in englischen Zeitungen veröffentlichtes Gedicht rühmte die wunderbare Macht der Musik des „Saul", Schmerzen zu lindern, indem sie den Schmerz verklärte. Ein am 18. April 1739 an die *London Daily Post* gerichteter Brief sagte, „ein Volk, das die Musik des „Israel in Ägypten" mitfühlte, hätte nichts zu fürchten, wenn auch der Feind drohend vor den Toren stünde"[175].

Keine andere Musik strömt eine solche Glaubenskraft aus. Dieser Glaube versetzt Berge und läßt wie Mosis Stab aus dem Fels verhärteter Seelen die Quellen der Unendlichkeit strömen. Es gibt Stellen in den Oratorien, Aufschreie der Auferstehungsseligkeit, die ein lebendiges Wunder sind, wie Lazarus, der sich aus dem Grabe erhebt. So wenn im zweiten Akt der „Theodora"[176] Gottes machtvolles Gebot inmitten eines Todesschweigens ertönt:

„Steh! rief sein Wort: der Jüngling steht empor."

Oder in der „Trauerhymne" der berauschte, in seiner Seeligkeit fast schmerzvolle Aufschrei der unsterblichen Seele, die sich vom Irdischen befreit und die Arme dem Herrn entgegenstreckt[177].

Nichts aber kommt an seelischer Größe dem Chor gleich, der den zweiten Akt des „Jephtha" abschließt. Nichts läßt den heroischen Glauben Händels so erkennen wie die Geschichte dieses Werkes.

Als er es am 21. Januar 1751 zu schreiben begann, war er vollkommen gesund, trotz seiner sechsundsechzig Jahre. Er schrieb den ersten Akt in einem Zuge innerhalb von zwölf Tagen. Nirgends ein Zeichen von Leiden, nie war sein Geist freier und von seinem Stoff unberührter gewesen.[178] Im Verlauf des zweiten wurde sein Blick mit einem Male trüb. Die anfangs so klare Handschrift wird undeutlich und zitterig.[179] Auch die Musik nimmt einen schmerzvollen Charakter an.[180]

Er hatte eben den Schlußchor des zweiten Aktes begonnen: „Wie hart, wie dunkel, Herr, ist dein Beschluß", hatte die Introduktion vollendet, ein Largo mit pathetischen Modulationen, als er aufhören mußte. Er schreibt unten auf die Seite:

„Bis hierher, den 13. Februar 1751, verhindert worden wegen des Gesicht meines linken Auges."

Zehn Tage unterbricht er die Arbeit, am elften notiert er in seinem Manuskript:

„Den 23. dieses etwas besser worden, wird angefangen."

Er setzt Worte in Musik, die wie eine tragische Anspielung auf sein eigenes Schicksal sind:

„Unser Glück kehrt sich in Klage . . . Licht und Glanz versinkt in Nacht."

In fünf Tagen schleppt er sich mühsam bis zum Schluß dieses düstern Chors, der in dem Dunkel, das um ihn ist, eines der überwältigendsten Bekenntnisse der Macht des Glaubens über den Schmerz darstellt — er, dem früher fünf Tage genügten, um einen ganzen Akt zu schreiben! Am Ende dieses düsterwogenden Stückes murmeln einige Tenor- und Baßstimmen *unisono* leise:

„Wie's Gott auch fügt . . ."

Sie zögern einen Augenblick, scheinen Atem zu schöpfen, und plötzlich bekennen alle Stimmen zusammen mit unerschütterlicher Überzeugungskraft:

„. . . ist's gut!"

Das ganze Heldentum Händels und seiner mutvollen Kunst, die von Tapferkeit und Glaubensfeuer glüht, lodert noch einmal auf in diesem Schrei eines sterbenden Herkules.

IV.

Die Entstehung des „klassischen Stils“ in der Musik des 18. Jahrhunderts

Jeder Musiker erkennt augenblicklich die tiefen Unterschiede, welche den großen vorklassischen Stil von J. S. Bach und Händel von dem sogenannten klassischen Stil am Ende des Jahrhunderts scheiden: der eine, mit seiner breiten, streng gebundenen Rhetorik, seiner gelehrten polyphonen Schreibweise, seiner überpersönlichen Objektivität — der andere klar, spontan empfunden, melodisch, die wechselnden Nuancen der Seelen widerspiegelnd, die sich ganz ihrem Werk hingeben, und der bald zu Bekenntnissen Rousseauscher Art gesteigert werden sollte, bei Beethoven und den Romantikern. Es scheint, daß zwischen diesen Stilen mehr als ein Menschenalter liegen müßte.

Nun beachte man aber die Daten: J. S. Bach stirbt 1750, Händel 1759. Im gleichen Jahre stirbt C. H. Graun. 1759 gibt Haydn seine erste Symphonie heraus. Glucks „Orpheus" erscheint 1762, die ersten Sonaten von Phil. Em. Bach 1742. Der geniale Herold der neuen Symphonie, Johann Stamitz, stirbt vor Händel 1757. Also haben die Führer der beiden großen künstlerischen Richtungen nebeneinander gelebt. Der Stil Keisers, Telemanns, Hasses, der Mannheimer Symphoniker, das Vorbild der großen Wiener Klassiker, ist den Werken J. S. Bachs und Händels zeitgenössisch. Mehr noch, man gab jenen, solange sie lebten, den Vorrang. Im Jahre 1737, dem Jahre, das dem „Alexanderfest" folgt und dem „Saul" und der herrlichen Oratorienserie Händels vorangeht, schrieb Friedrich II. von Preußen, damals noch Kronprinz, dem Prinzen von Oranien:

„Händels gute Tage sind vorüber, sein Kopf ist leer und sein Geschmack aus der Mode."

Und Friedrich II. stellt dieser „altmodischen" Kunst diejenige „seines Komponisten" gegenüber, wie er C. H. Graun nennt.

1722—23, als Bach sich um die Nachfolge Kuhnaus am Kantorat der Leipziger Thomaskirche bewarb, zog man ihm Telemann bei weitem vor, und nur weil Telemann die Stelle nicht wollte, bekam sie Bach. Der gleiche Telemann stand vom Beginn seiner Laufbahn, 1704, als er noch kaum bekannt war, ebenbürtig neben dem berühmten Kuhnau: so stark war schon die neue Modeströmung. Diese Strömung wurde mit der Zeit immer stärker. Ein Gedicht Zachariaes, welches ziemlich genau die Meinung der gebildetsten Kreise in Deutschland wiedergibt, „Die Tageszeiten", 1754 geschrieben, stellt Händel, Hasse und Graun in die gleiche Reihe, feiert Telemann in Worten, die man heute für J. S. Bach gebrauchen würde[181], und wenn er zu Bach und seinen „melodischen Söhnen" kommt, weiß er sie nicht anders zu rühmen denn als Virtuosen, als Könige der Orgel und des Klaviers. Dieses Urteil ist auch noch das des Historikers Burney im Jahre 1772. Das ist freilich für uns verwunderlich, aber wir müssen uns vor Entrüstung hüten. Es wäre ein karges Verdienst, von der Höhe der zwei Jahrhunderte, die uns von ihnen trennen, die Zeitgenossen Bachs und Händels mit der Schwere unserer Verachtung zu strafen, weil sie ihre Meister falsch beurteilt haben. Es ist lehrreicher, wenn man versucht, sie zu verstehen.

Zunächst beachte man die Haltung Bachs und Händels ihrer Zeit gegenüber. Weder der eine noch der andere nimmt die fatale Pose des verkannten Genies an, wie so viele unserer großen oder kleinen großen Männer von heute. Sie sind nicht entrüstet, sie haben sogar die besten Beziehungen zu ihren glücklichen Nebenbuhlern. J. S. Bach und Hasse waren die besten Freunde und achteten sich gegenseitig hoch. Telemann verband seit seiner frühen Jugend eine herzliche Freundschaft mit Händel; er unterhielt gute Beziehungen mit J. S. Bach,

der ihn zum Paten seines Sohnes Philipp Emanuel wählte. Bach vertraute die musikalische Erziehung seines Lieblingssohnes Wilhelm Friedemann J. Gottlieb Graun an. Nirgends findet man einen Parteigeist. Auf beiden Seiten nur überlegene Menschen, die einander lieben und achten.

Versuchen wir, sie mit der gleichen Gesinnung warmer und gerechter Sympathie zu studieren. Bach und Händel werden darum von ihrer riesigen Größe nichts einbüßen. Aber wir werden die Überraschung erleben, daß wir rund um sie eine Menge schöner Werke und Künstler voll Intelligenz und Begabung gewahren, und die Gründe für die Vorliebe, die sie in ihrer Zeit genossen, werden uns nicht verschlossen bleiben. Ohne von dem individuellen Wert dieser Künstler zu sprechen, der zuweilen sehr groß ist, ist es gerade ihr Geist, der zu den klassischen Meisterwerken am Ende des Jahrhunderts führt. J. S. Bach und Händel sind zwei Gipfel, die eine Epoche beherrschen, aber auch abschließen. Telemann, Hasse, Jommelli, die Mannheimer Symphoniker sind Flüsse, die sich einen Weg in die Zukunft gebahnt haben. Diese Flüsse haben sich in breiteren Strömen für immer verloren — Mozart, Beethoven — und sind darum von uns vergessen worden, während wir noch aus der Ferne die hohen Gipfel ragen sehen. Aber wir schulden den Neuerern Dank. Das Leben war mit ihnen; sie haben es uns weitergegeben.

Man kennt den berühmten Streit der Alten und der Modernen, der zu Ende des 17. Jahrhunderts von Charles Perrault und Fontenelle in Frankreich eröffnet wurde, welche der Nachahmung der Antike die kartesianische Idee des Fortschritts gegenüberstellten, und der zwanzig Jahre später von Houdar de la Motte im Namen der Vernunft und des modernen Geschmacks wieder aufgenommen wurde.

Dieser Streit ging weit über die Persönlichkeit derer hinaus, die ihn entfesselten. Er entsprach einer universellen Bewegung des europäischen Gedankenlebens; man findet in allen Ländern des Okzidents, in allen Künsten ähnliche Symptome. Sie sind besonders frappierend in der deutschen Musik. Die Generation Keisers, Telemanns, Matthesons empfindet seit der Kindheit eine instinktive Abneigung gegen jene, welche die alte Richtung in der Musik darstellen, die Kontrapunktisten, die Kanoniker. Am Eingang dieser Bewegung steht Keiser, dessen künstlerischer Einfluß auf Hasse, Graun, Mattheson[182] (übrigens auch auf Händel) sehr stark und entscheidend war. Aber der erste, der seinen Empfindungen deutlichen, eindringlichen und wiederholten Ausdruck gab, war Telemann.

Schon 1704 nimmt er gegen den greisen Musikforscher Printz die Haltung Demokrits gegenüber Heraklit an:

„Er beweinte bitterlich die Ausschweiffungen der itzigen melodischen Setzer: wie ich denn die unmelodischen Künsteleien der Alten belachte."

1718 zitiert er die französischen Verse:

„*Ne les élève pas* (die Alten) *dans un ouvrage saint*
Au rang où dans ce temps les Auteurs ont atteint."

Das ist eine ehrliche Erklärung der Modernen gegen die Alten. Wer aber sind die Modernen für ihn? Die Modernen sind die Melodiker.

„Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen. Wer die Composition ergreifft, muß in seinen Sätzen singen."

Telemann fügt hinzu, daß ein junger Musiker sich in die Schule der italienischen und jungdeutschen Melodiker begeben müsse, nicht in jene „der Alten, die zwar krauß genug contrapunctiren, aber darbey an Erfindung nackend sind, oder 15. biß 20. obligate Stimmen machen, wo aber Diogenes selbst mit seiner Laterne kein Tröpfgen Melodie finden würde."

IOANNES MATTHESON
Ablegat. Brit. Secretarius Eccles.
Cath. Hamb. Canonicus min. et
Chori Musici Director. et

Der größte Theoretiker der Epoche, Mattheson, spricht auch nicht anders. In seiner „*Critica musica*“ sagt er 1722, er sei „in der heutigen Welt, ohne Ruhm zu melden[183], wohl der erste, der auf Melodien hart und öffentlich dringet. Ich wüste auch keinen musicalischen *Autorem* gelesen zu haben, der diesen ersten, führnehmsten und schönsten Theil . . . nicht, wie der Hahn die heisse Kohlen, überhüpfet hätte.“

Wenn er auch nicht der erste war, wie er es behauptet, war er zum mindesten der Lärmendste gewesen. 1713 begann er einen heftigen Kampf zugunsten der Melodie gegen die Kontrapunktisten, welche ein Wolfenbüttler Organist, Bokemeyer, vertrat, der ebenso gelehrt und streitlustig war wie er. Mattheson sah im Kanon und im Kontrapunkt nur eine geistige Übung ohne Macht über das Herz. Um seinen Gegner zur Vernunft zu bringen, nahm er Keiser, Heinichen und Telemann als Schiedsrichter, die für ihn entschieden. Bokemeyer erklärte sich für geschlagen und dankte Mattheson dafür, ihn zur Melodie bekehrt zu haben, „als der einzigen und wahren Quelle echt musikalischer Kunst“.[184]

Telemann sagte: „Wer auf Instrumenten spielt, muß des Singens kündig seyn,“ und Mattheson, daß jede Musik, die instrumentale so gut wie die vokale, „*cantabile*“ geschrieben werden müsse.

Die überragende Stellung, die man der sangbaren Melodie und dem Gesang zuwies, ließ die Schranken zwischen den verschiedenen Arten der Musik sinken, indem man ihnen allen als Vorbild die Gattung gab, in der sich die vokale Melodie und die Gesangskunst zur Vollendung entfalteten: die italienische Oper. Die Oratorien von Telemann, Hasse und Graun, die Messen der Zeit haben Opernstil.[185] In seinem „Musikalischen Patrioten“ kämpft Mattheson 1728 gegen den kontra-

punktischen Stil in der Kirche; auch hier möchte er wie anderwärts den „theatralischen Stil" sehen, weil dieser nach seiner Meinung, mehr als jeder andere, dem Ziel kirchlicher Musik nahekommt, tugendhafte Leidenschaften zu erregen. Alles ist oder sollte theatralisch sein, sagt er, im weitesten Sinne des Wortes theatralisch, welches bedeutet: künstlerische Nachahmung der Natur. Es ist „alles Wesen in der Welt recht theatralisch . . . Die Musik ist theatralisch . . . gleich wie dieses grosse, gewaltige Welt-Gebäude einem herrlichen Theater und Schauplatz . . . gar gleich und ähnlich ist." Dieser theatralische Stil sollte die ganze Musik durchdringen bis in jene Gebiete, die die geschütztesten schienen: das Lied, die Instrumentalmusik.

Aber diese Stilveränderung würde keinen lebensvollen Fortschritt bedeuten, wenn nicht das allgemeine Vorbild, die Oper, selbst zu jener Zeit durch ein neues Element verändert worden wäre, das sich mit ungeahnter Raschheit entwickeln sollte: das symphonische Element. Was auf der Seite der vokalen Polyphonie verloren geht, findet sich bei der Instrumentalsymphonie wieder. Die große Eroberung von Telemann, Hasse, Graun, Jommelli in der Oper ist das *recitativo accompagnato*, Rezitativszenen mit dramatischem Orchester.[186] Hier, auf der musikalischen Bühne, sollten sie revolutionär wirken. Sobald das Orchester in die Oper eingeführt war, war es Herrscher. Vergebens rief man, daß es den schönen Gesang verdürbe. Sie, die ihn gegen die alte kontrapunktische Kunst verteidigt hatten, zögerten nicht, ihn nötigenfalls dem Orchester zum Opfer zu bringen. Jommelli, in allem übrigen vor Metastasio so unterwürfig, widerstand ihm in diesem einzigen Punkt mit unerschütterlichem Eigensinn.[187] Man muß die Klagen der alten Musiker lesen:

„Man hört keine Stimmen mehr, das Orchester wirkt betäubend."

Seit 1740 konnte man bei den Opernvorstellungen die Worte der Sänger nicht mehr verstehen, wenn man nicht im Buch folgte: die Begleitung erstickte die Stimmen.[188] Und das dramatische Orchester entwickelte sich im Verlauf des Jahrhunderts immer weiter. „Die Maßlosigkeit der Orchesterbegleitung", sagt Gerber, „ist allgemeine Mode geworden."

Das Orchester beherrscht das Theater so sehr, daß es sich sehr bald freimachen und selber Theater und Drama sein will. Von 1738 an schrieb Scheibe, neben Mattheson der intelligenteste deutsche Musikforscher, Symphonieouvertüren, welche „mit dem Inhalte der Schauspiele übereinkommen", in der Art von Beethovens „Coriolan" oder seiner Leonoren.[189] Ich spreche gar nicht von beschreibender Musik, die zu jener Zeit in Deutschland sich verbreitete, wie man aus den spöttischen Bemerkungen Matthesons in seiner „*Critica musica*" entnimmt. Diese Bewegung kam von Italien, wo Vivaldi und Locatelli unter dem Einfluß der Oper Programmkonzerte schrieben, die über ganz Europa ihren Weg nahmen;[190] dann war es die französische Musik, „die kluge Nachahmerin der Natur"[191], deren Einfluß entscheidend für die „Tonmalerei" in der deutschen Kunst wurde.[192] Was ich hervorheben möchte, ist aber folgendes: Selbst die Gegner der Programmusik, die wie Mattheson sich über die Extravaganz von Schlachtenbeschreibungen lustig machten, von Gewittern, musikalischen Kalendern[193], über den kindischen Symbolismus, der auf dem Wege des Kontrapunktes das erste Kapitel im Evangelium Matthäi illustrierte oder den Stammbaum des Erlösers oder die zwölf Apostel zwölfstimmig darstellte, — selbst jene schrieben der Instrumentalmusik die Macht zu, das Leben der Seele darzustellen.

„Man kann", sagt Mattheson, „mit blossen Instrumenten z. E. eine Großmuth, eine Liebe, einen Eifer etc. gar wohl vorstellen"[194], und alle Gefühlsregungen durch schlichte Akkorde und ihre Verschlingungen ohne Worte so darstellen, daß der Hörer den Gang, den Sinn, den Gedanken des musikalischen Gesprächs verstehe und begreife, als ob es ein wirklich gesprochenes Gespräch wäre.

Ein wenig später, gegen 1767, drückte der Dichter Gerstenberg in einem Briefe an Philipp Emanuel Bach mit vollkommener Deutlichkeit die Idee aus, daß die wahre Instrumentalmusik, und namentlich jene für Klavier, bestimmte Gefühle und Gegenstände auszudrücken habe; und er hoffte, daß Philipp Emanuel Bach, den er einen „Raffael durch Töne" nannte, diese Kunst verwirklichen würde.[195]

Man war also zum klaren Bewußtsein der Macht gekommen, den die absolute Musik in bezug auf Ausdruck und Schilderung hat; man kann sagen, daß einzelne Musiker der Epoche, wie Telemann, bei dem die Tonmalerei den ersten Platz einnimmt, förmlich davon berauscht wurden.

Aber was man genau erfassen muß, das ist die Tatsache, daß es sich nicht nur um eine literarische Bewegung handelte, welche in die Musik außermusikalische Elemente einführen und eine Malerei oder Dichtung aus ihr machen wollte. Es war eine tiefgehende Revolution, welche sich im Herzen der Musik selbst vollzog. Die individuelle Seele emanzipiert sich von der Unpersönlichkeit der Form und das subjektive Element, die Persönlichkeit des Künstlers, bricht mit bis dahin unerhörter Kühnheit durch. Gewiß erkennen wir die Persönlichkeit Bachs und Händels in ihren mächtigen Werken. Aber wir wissen, mit welcher Strenge sich diese Werke nach festen Gesetzen entwickelt haben, die nicht nur nicht die der persönlichen Erregung sind, sondern sie sogar vermeiden oder ihr von

vornherein widersprechen — sei es in einer Fuge oder in einer Dacapo-Arie, welche unfehlbar die Motive in vorherbestimmten Augenblicken und Stellen wiederkehren lassen müssen, während die innere Bewegung verlangen würde, daß man ihr weiter folgt, statt sie rückwärts zu führen —, die andererseits dem Wogen der Gefühle ängstlich ausweichen und ihnen nur Einlaß gewähren unter der Bedingung, daß sie sich in symmetrischen Gegensätzen etwas steif und mechanisch zwischen dem *forte* und dem *piano*, dem *tutti* und dem *concertino* bewegen, als „Echo", wie man damals sagte. Es schien unkünstlerisch, auf unmittelbare Weise sein individuelles Empfinden auszusprechen, und geboten, zwischen Künstler und Publikum den Schleier der schönen unpersönlichen Form zu breiten. Zweifellos haben die Werke dieser Epoche dadurch den großartigen Charakter erhabener Überlegenheit gewonnen, welche kleine Freuden und kleine Leiden verdeckt. Aber wieviel Menschlichkeit haben sie dabei verloren! — Diese Menschlichkeit trat nun, mit den Künstlern der neuen Ära, mit einem Schrei der Befreiung in die Musik. Selbstverständlich können wir nicht erwarten, daß sie sofort die bebende Freiheit eines Beethoven erreiche. Dennoch liegen die Wurzeln Beethovenscher Kunst schon, wie bewiesen ist, in den Mannheimer Symphonien, im Werk des erstaunlichen Johann Stamitz, dessen Orchestertrios aus den Jahren um 1750 ein neues Zeitalter anzeigen.[196] Durch ihn wurde die Instrumentalmusik das geschmeidige Gewand der lebendigen Seele, die immer in Bewegung ist, beständig im Wechsel ihrer plötzlichen Übergänge und Kontraste.

Ich will nicht übertreiben. Man kann in der Kunst niemals die reine Empfindung ausdrücken, sondern höchstens ein mehr oder weniger annäherndes Bild von ihr geben; der Fortschritt einer Sprache, wie der der Musik, besteht nur darin, sich ihr mehr und mehr zu nähern, ohne sie jemals ganz zu erreichen.

Ich behaupte also nicht, was auch töricht wäre, daß die neuen Symphoniker den Rahmen gesprengt und den Gedanken aus der Sklaverei der Form befreit hätten; sie haben im Gegenteil neue Formen geschaffen; zu dieser Zeit sind mit Entschiedenheit die klassischen Typen der Sonate und der Symphonie aufgetaucht, wie sie heute an musikalischen Anstalten erklärt werden. Wenn nun diese Typen auf uns veraltet wirken, wenn das moderne Empfinden sich nicht ohne Zwang in ihren etwas enggewordenen Zuschnitt schickt, wenn sie im Laufe der Zeit das Ansehen einer schulmäßigen Konvention gewonnen haben: so muß man bedenken, wie frei und lebendig sie damals schienen im Gegensatz zu den bis dahin üblichen Stilen und Formen. Überdies kann man sagen, daß sie für die Erfinder dieser neuen Formen oder für jene, die sie zuerst benutzten, viel freier waren als für jene, die folgten. Sie waren noch nicht allgemeingültige Form geworden, sie waren die persönliche Form ihrer Schöpfer, nach ihrem eigenen Gedanken, dem Rhythmus ihres Atems erschaffen. Ich zögere nicht, zu sagen, daß die Symphonie von J. Stamitz, wiewohl weniger schön, weniger reich, weniger üppig, viel spontaner wirkt als die eines Haydn oder Mozart. Sie ist nach seinem Maß gemacht. Er erschafft die Form, er unterwirft sich ihr nicht.

Welch ursprüngliche Wesen, diese ersten Mannheimer Symphoniker! Sie wagen es zur Empörung aller Musiker und namentlich der norddeutschen Musikpäpste, die ästhetische Einheit zu zerbrechen, Stile zu mischen, in ihr Werk, wie ein Kritiker sagt, „das Lahme, das Unmelodische, das Niedrige, das Possierliche, das Zerstückelte, alle die fieberhaften Anfälle des beständigen Abwechselns von Forte und Piano“[197] einzuführen! Sie ziehen ihren Vorteil aus allen neuen Errungenschaften, aus dem Fortschritt des Orchesters, den gewagten neuen Harmonieversuchen eines Telemann, der den entsetzten

alten Meistern, die ihn warnen, zu weit zu gehen, antwortet: „Bis in den untersten Grund, wenn man den Namen eines fleißigen Meisters verdienen will!“[198] Sie benutzen auch die neuen Gattungen, so das eben entstandene Singspiel. Sie führen kühn den komischen Stil neben dem ernsten in die Symphonie ein, auf die Gefahr hin, Philipp Emanuel Bach zu skandalisieren, der im Einbruch des „itzt so beliebten Komischen“ ein Symptom des Verfalls in der Musik sieht[199], — eines Verfalls, der zu Mozart führen sollte! — Genug, ihr Gesetz ist die Natürlichkeit und das Leben, — dieses Gesetz sollte die Musik ganz durchdringen, das Lied erneuern, das Singspiel erschaffen, sollte zu dem Versuch äußerster Ungebundenheit im musikalischen Theater führen, zu jenem Melodrama, in dem sich Musik und Wort in gleicher Freiheit verbinden.

Dieses tiefe Aufatmen sich freiringender Seelen ist uns vertraut. Es erschüttert das innere Leben ganz Europas im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts, bis es sich in der Tat durch die Revolution, in der Kunst durch die Romantik durchsetzt. Wenn die damalige deutsche Musik dem romantischen Geist noch sehr fern steht, obgleich seine Vorboten sich ankündigen, so darum, weil sie gegen Ausschweifungen des künstlerischen Individualismus durch die Erkenntnis der sozialen Pflichten der Kunst und durch einen leidenschaftlichen Patriotismus geschützt blieb.

Man weiß, wie tief das germanische Empfinden in der deutschen Musik gegen das Ende des 17. Jahrhunderts gesunken war. Man hatte von ihr im Auslande die geringschätzigsten Vorstellungen. Das Wort Lecerfs de la Viéville ist bekannt, der 1705 sagte, daß die Deutschen „keinen großen Ruf in der Musik hätten“, oder jenes des Abbé von Châteauneuf, der

einen deutschen Virtuosen um so mehr bewunderte, als er, wie er sagt, „aus einem Lande kam, das so wenig geeignet ist, Männer mit feurigem Genie hervorzubringen“. Die Deutschen selbst unterschrieben dieses Urteil; während ihre Fürsten und reichen Bürger in Frankreich und Italien herumreisten und die Manieren von Paris oder Venedig nachäfften, war Deutschland voller französischer und italienischer Künstler, welche Gesetze gaben, ihren Stil aufdrängten und alle Gunst genossen. Ich habe früher von einem Roman Joh. Kuhnaus, „Der musikalische Quacksalber“, aus dem Jahre 1700, gesprochen, dessen komischer Held ein deutscher Abenteurer ist, der sich für einen Italiener ausgibt, um den Snobbismus seiner Landleute auszunützen. Es ist dies der Typus der Deutschen von damals, die ihre Nationalität verleugneten, um an dem Ruhm der Welschen teilzunehmen.

In den zwanzig ersten Jahren des 18. Jahrhunderts ließ sich indessen schon eine Veränderung in der Gesinnung wahrnehmen. Die musikalische Generation um Händel in Hamburg — Keiser, Telemann, Mattheson — geht nicht nach Italien. Sie tut sich etwas darauf zu gute, sie fängt an, sich über die eigenen Kräfte Rechenschaft zu geben. Händel selbst schlug es zuerst ab, die italienische Pilgerfahrt anzutreten; zur Zeit, da er in Hamburg seine „Almira“ schrieb, gab er vor, italienische Musik sehr zu verachten. Der Ruin der Hamburger Oper nötigte ihn indessen, die klassische Tour doch anzutreten, und als er erst dort war, unterlag er dem Reiz der lateinischen Circe, wie alle, die einmal mit ihr bekannt geworden sind. Immerhin entnahm er ihr das Beste ihres Geistes, ohne seinen eigenen Geist zu verändern; sein Sieg in Italien, der Triumph seiner „Agrippina“ in Venedig 1708 hatte starken Einfluß auf die Renaissance des Nationalstolzes; der Widerhall in Deutschland zeigte sich augenblicklich. Mehr noch wirkte

der Londoner Erfolg seines „Rinaldo" 1711. Man denke: hier ist ein Norddeutscher, von dem ganz Europa zugeben muß, daß er die Italiener auf ihrem eigenen Gebiet geschlagen hat! Die Italiener selbst gestanden dies zu. Seine italienischen Partituren aus London wurden sofort in Italien gespielt. Der Dichter Barthold Feind teilt seinen Hamburger Landsleuten 1715 mit, daß Händel von den Italienern „*l'Orfeo del nostro secolo*" genannt werde. Eine seltene Ehre, fügt er hinzu, denn niemals sei ein Deutscher von einem Italiener oder einem Franzosen so genannt worden, da diese Herren die Gewohnheit hätten, über die Deutschen zu spotten.

Wie rasch und heftig beginnt das Nationalgefühl in der Musik sich in den folgenden Jahren zu entwickeln! 1728 schreit der „Musikalische Patriot" Matthesons: „*Fuori Barbari*!"

Man untersage den Welschen, meint er, die Deutschland von Ost bis West bedrängten, ihr Handwerk und schicke sie über ihre wilden Alpen zurück, sich im Feuer des Ätna zu reinigen.

1729 schleudert Martin Heinrich Fuhrmann wütende Pamphlete gegen den italienischen „Opern-Quark".

Besonders ist es Joh. Adolf Scheibe, der den Nationalstolz unermüdlich anfeuert. Zunächst 1737—40 in seinem „Critischen Musicus". 1745 sagt er, daß Bach, Händel, Telemann, Hasse und Graun „zum Ruhme unseres Vaterlandes alle anderen ausländischen Komponisten, sie mögen auch seyn, wo sie wollen, beschämen . . . Wir sind also nicht mehr Nachahmer der Italiener, vielmehr können wir uns mit Recht rühmen, daß die Italiener endlich die Nachahmer der Deutschen geworden sind . . . Ja wir haben endlich auch in der Musik den guten Geschmack gefunden, den uns Italien noch niemals in seiner völligen Schönheit gezeigt hat. . . . Die Herstellung des guten Geschmacks in der Musik (Hasse, Graun) ist also

ein Werk des deutschen Witzes gewesen; und keine andere Nation wird sich dieses wahren Vorzugs rühmen können. Noch muß ich erinnern, daß die Deutschen schon seit langen Zeiten in der Instrumentalmusik große Meister gewesen sind; und diese Geschicklichkeit haben sie auch noch itzo erhalten."

Ebenso sprechen Mizler und Marpurg. Die Italiener beugen sich vor diesen Urteilen. Antonio Lotti schreibt 1738 an Mizler: „*Miei compatrioti sono genii e non compositori, ma la uera composizione se truva in Germania.*"[200] (Meine Landsleute sind Genies und keine Komponisten; aber die wahre Komposition findet sich in Deutschland.)

Man sieht den Frontwechsel, der sich in der Musik vollzieht. Zuerst die Periode der großen Italiener, die in Deutschland triumphieren; hierauf die der großen romanisierten Deutschen: Händel, Hasse. Endlich die Zeit der germanisierten Italiener: Jommelli.

Selbst in Frankreich, wo man sich viel mehr einschloß, ohne sich um das zu bekümmern, was in Deutschland vorging, wird man sich klar über die Revolution, die sich vollzieht. 1734 konstatiert Serré de Rieux den Sieg Händels über Italien:

„*Flavius, Tamerlan, Othon, Renaud, César,*
Admete, Siroé, Rodelinde et Richard,
Eternels monuments dressés à sa mémoire,
Des Opéras Romains surpassèrent la gloire.
Venise lui peut-elle opposer un rival?"[201]

Grimm, der ein Geck war und sich wohl gehütet hätte, eine Verwandtschaft anzuerkennen, die ihm bei Publikum schaden konnte, rühmt sich in einem Briefe an den Abbé Raynal 1752, der Landsmann Hasses und Händels zu sein. Telemann wird 1737 in Paris gefeiert. Hasse wird 1750 nicht weniger gut empfangen, und der Dauphin beauftragt ihn, das Tedeum

zur Entbindung der Dauphine zu schreiben. J. Stamitz führt 1754—55 seine ersten Symphonien in Paris zum Triumph. Bald darauf schmettern die französischen Blätter Rameau durch den Vergleich mit den deutschen Symphonikern nieder. Oder vielmehr, sie sagen: „Wir wollen nicht die Ungerechtigkeit begehen, Rameaus Ouvertüren mit den Symphonien zu vergleichen, welche Deutschland uns seit zwölf oder fünfzehn Jahren gibt . . ."[202]

So hat also die deutsche Musik ihren Platz an der Spitze europäischer Kunst wieder erobert: und die Deutschen sind sich dessen bewußt. In diesem gemeinsamen nationalen Empfinden schwinden alle andern Verschiedenheiten, alle deutschen Künstler, welcher Gruppe sie auch angehören mögen, reichen sich die Hand: Deutschland vereinigt sie, es gibt keine Scheidung nach Schulen mehr. Das Gedicht Zachariaes, das ich vorhin zitiert habe, zeigt uns um die Mitte des Jahrhunderts die Häupter der jungen und der alten Schule zu Deutschlands Ruhm in dem von ihm so benannten „Tempel der Ewigkeit" vereinigt:

„Mit frohem Entzücken
Sieht die Muse Schaaren bey Schaaren, und segnet die Namen,
Deren zu viel sind, als daß sie die Grenzen des engeren Liedes
Alle versammeln könnten; die aber mit güldenen Lettern
Das Gerücht' an die Pfeiler im Tempel der Ewigkeit schreibet . . .
Und hier wolle die Muse Germaniens Ehre behaupten,
Welches vor allen Völkern den musikalischen Lorbeer
Kühn sich zueignen darf; und mehr und größere Namen
Unter seinen Meistern zehlet, als Welschland, und Frankreich."

Die Rangordnung dieser Meister ist bei Zachariae sehr verschieden von der, die wir heute gelten lassen würden. Aber er nennt sie fast alle; und in dem Akkord ihres Ruhms schwillt der Stolz über die Macht des musikalischen Deutschland.

Nicht nur der Ehrgeiz der Künstler ist angestachelt, auch ihre Vaterlandsliebe. Man schreibt patriotische Opern[203]. Selbst an den Höfen, wo die Italiener die Musik beherrschen, wie an dem Friedrichs II. in Berlin, hört man C. H. Graun Friedrichs Schlachten besingen: Hochkirch, Zorndorf, Roßbach, bald in Sonaten, bald in dramatischen Szenen.[204] Gluck schreibt 1766 sein „Vaterlandslied" und seine „Hermannsschlacht" auf Klopstocksche Worte. Bald entrüstet sich der junge Mozart in seinen zornbebenden Pariser Briefen 1778 gegen die Italiener und Franzosen bis zur Beleidigung:

„Ich zittere an Händen und Füßen vor Begierde, den Franzosen immer mehr die Deutschen kennen, schätzen und fürchten zu lernen!"[205]

Diese überreizte Vaterlandsliebe, die bei großen Künstlern wie Mozart unerfreulich ist, weil sie sie äußerst ungerecht gegen das Genie anderer Rassen macht, hat wenigstens das Resultat gehabt, daß sie die Künstler über hochmütigen Individualismus oder schlaffes Dilettantentum hinaustrieb. In die deutsche Kunst, deren Atmosphäre allzusehr verdünnt war und die erstickt wäre, hätte sie nicht, um Atem zu schöpfen, seit zwei Jahrhunderten den religiösen Glauben gehabt, bringt dieser Patriotismus einen frischen Luftzug. Diese Musiker schreiben nicht für sich allein, sie schreiben für alle ihre Landsleute, sie schreiben für alle Menschen.

Und hier findet sich der deutsche Patriotismus mit den Ideen der „Philosophen" jener Zeit zusammen: die Kunst soll nicht mehr der bevorzugte Besitz einer Elite sein, sie ist allgemeines Gut. Das ist das Credo der neuen Epoche, und es wird auf jede Art wiederholt:

„Wer vielen nutzen kann,
Thut besser, als wer nur für wenige was schreibet."

Um nun nützen zu können, meint Telemann weiter, müsse man leicht von allen verstanden werden können. Infolgedessen sei es das oberste Gesetz, einfach, leicht und klar zu sein. Immer habe er sich „der Leichtigkeit beflissen", denn die Musik solle keine Mühe sein, keine okkulte Wissenschaft, keine schwarze Magie.

Als Mattheson 1739 seinen „Vollkommenen Kapellmeister" schrieb, welcher der Kodex des neuen Stils ist, der musikalischen Kunst der neuen Schule, fordert er, daß man die große Kunst beiseite tue oder sie zumindest verberge: man soll mit Anstrengung leichte Musik schreiben. Er meint sogar, wenn der Musiker eine gute Melodie schreiben wolle, müsse er trachten, daß das Thema ein gewisses Etwas habe, das alle Welt schon kennt. (Natürlich handelt es sich nicht um schon gebrauchte Motive, aber um solche, die so natürlich scheinen, daß jeder sie zu kennen glauben muß.) Als Muster solch melodischer „Leichtigkeit" empfiehlt er die Franzosen zu studieren.

Dieselben Ideen werden von den Männern ausgesprochen, die an der Spitze der Berliner Gesangsschule stehen, die in Ramler ihren Boileau hatten. In seiner Vorrede zu den „Oden mit Melodien", 1753—55, verweist auch Ramler seine Landsleute auf das Beispiel Frankreichs, wo damals, wie er sagt, alle Leute aus allen Gesellschaftsklassen sangen.

„Wir Deutsche", fügt er hinzu, „studiren jetzt die Musik überall; doch in manchen großen Städten will man nichts als Opernarien hören. In diesen Arien herrscht aber nicht der Gesang, der sich in ein leichtes Scherzlied schickt, das von jedem Munde ohne Mühe angestimmt ... werden könnte." Man müsse für alle komponieren. „Wir leben gesellig ... Und was ist bei diesen Gelegenheiten natürlicher, als daß man singt? Man will aber keine ernsthaften Lieder singen, denn man ist

zusammengekommen, seinen Ernst zu unterbrechen. — Die Lieder sollen artig, fein, naiv sein, nicht so poetisch, daß sie die schöne Sängerin nicht verstehen kann, auch nicht so leicht und fließend, daß sie kein witziger Kopf lesen mag."

Die Grundsätze, die er dann ausspricht, sind stark übertrieben.[206] Indessen führten sie ein Aufblühen des Liedes im Volkston herbei; der vollendete Meister dieses Genres, der Mozart des Liedes, Joh. Abr. Peter Schulz, konnte 1784 in der Vorrede einer seiner reizenden Sammlungen von Liedern „im Volkston" sagen:

Ich habe mich „in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Faßlichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darinzubringen gesucht ... In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimnis des Volkstons; nur muß man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln."

Das sind genau Matthesons Ideen. Neben diesen volkstümlichen Melodien entsteht eine unglaubliche Blüte von Liedern geselliger Freude, deutscher Gesänge für alle Alter, alle Geschlechter, für deutsche Männer, für Kinder, fürs schöne Geschlecht[207] usw. Die Musik ist ungemein gesellig geworden.

Auch haben die Häupter der neuen Schule bewunderungswürdig gearbeitet, um die Kenntnis und die Liebe dafür überall zu verbreiten. Große Konzerte werden begründet. 1715 gibt Telemann öffentliche Aufführungen im *Collegium musicum*, das er in Frankfurt errichtet hatte. Besonders aber seit 1722 führt er in Hamburg regelmäßige, bezahlte, öffentliche Konzerte ein. Sie fanden zweimal die Woche, Montag und Donnerstag um vier Uhr, statt. Der Eintritt betrug 1 fl. 8 Gr. Telemann dirigierte dort Werke aller Art, Instrumentalmusik, Kantaten, Oratorien. Diese Konzerte, die von dem vornehmsten Publikum der Stadt besucht, von der Kritik sehr beachtet, sorgsam und pünktlich geleitet wurden, kamen

so in Blüte, daß man 1761 einen schönen, bequemen, heizbaren Saal für sie errichtete, eine Heimstätte der Musik. Das ist mehr, als Paris bis in die letzte Zeit hinein seinen Musikern zu bieten geruhte. — Johann Adam Hiller, der Lehrer Neefes, der Beethovens Lehrer wurde, ein Vorkämpfer des populären Stils im Liede und im Theater, wo er die komische Oper begründete, trug, wie Telemann, mächtig dazu bei, die Musik in der ganzen Nation zu verbreiten, indem er seit 1763 die Liebhaberkonzerte in Leipzig dirigierte, aus denen später die berühmten Gewandhauskonzerte hervorgehen sollten.

Wir befinden uns demnach einer großen musikalischen Bewegung gegenüber, die zugleich national und demokratisch ist.

Aber sie nimmt noch einen andern unerwarteten Charakter an: diese nationale Strömung führt eine Menge fremder Elemente mit sich. Der neue Stil, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts in Deutschland formt und in den Wiener Klassikern zur Blüte gelangt, ist in Wahrheit viel weniger rein deutsch als der Stil J. S. Bachs. Und dabei war auch dieser letztere immer noch weniger deutsch, als man im allgemeinen behauptet: denn er hatte ein gut Teil italienischer und französischer Kunst in sich aufgenommen. Der Kern freilich blieb bei ihm echt deutsch. Das war bei den neuen Musikern nicht der Fall. Die musikalische Revolution, die sich 1750 vollständig durchgesetzt und im Primat der deutschen Musik ihren Abschluß gefunden hat, war, so seltsam dies klingen mag, das Resultat fremder Einflüsse. Die weitblickendsten deutschen Musikhistoriker, wie Hugo Riemann, haben das wohl bemerkt, aber nicht so nachdrücklich betont, wie nötig war; denn es ist keine unbeträchtliche Tatsache, daß die Häupter der neuen deutschen Instrumentalmusik, die ersten Mannheimer Symphoniker, Johann Stamitz, Filtz, Zarth, aus

Böhmen stammen, wie der Reformator der deutschen Oper, Gluck, wie der Schöpfer des Melodrams und des deutschen tragischen Singspiels, Georg Benda. Dieses Feuer, diesen elementaren Elan, diese Naturechtheit der neuen Symphonie haben die Tschechen und Italiener in die deutsche Musik gebracht. Es ist auch keine gleichgültige Tatsache, daß diese neue Musik ihre festesten Stützen und eifrigsten Herolde in Paris fand, wo die ersten Auflagen der Mannheimer Symphonien erschienen, wo Stamitz seine Werke dirigierte und sofort in Gossec einen Schüler bekam, daß es Frankreich war, wo andere Meister sich alsbald niederließen, Richter in Straßburg, Beck in Bordeaux, wie denn die der neuen Richtung feindliche norddeutsche Kritik mit sicherem Gefühl von „Symphonien nach der neuesten wälschen Mode“[208] und von „in Paris jetzt Mode gewordenen Komponisten“[209] sprach.

Diese Verwandtschaft mit östlichen und südlichen Völkern zeigt sich nicht nur in der Symphonie allein. Die Opern von Jommelli in Stuttgart, wie später jene Glucks, sind verwandelt, belebt durch den Einfluß der französischen Oper, die ihm sein Herr, der Herzog Karl Eugen, als Vorbild hinstellt. Das Singspiel, die deutsche komische Oper hat seine Wiege in Paris, wo Weiße die Werkchen von Favart gesehen hatte, die er in seine Heimat verpflanzte. Das neue deutsche Lied steht unter dem Einfluß französischer Muster, wie Ramler und Schulz ausdrücklich sagen — welch' letzterer sogar Lieder auf französische Worte schreibt. Telemanns Erziehung war mehr französisch als deutsch gewesen. Er hatte die französische Musik zuerst in Hannover kennengelernt, als er 1698 oder 1699 am Hildesheimer Gymnasium studierte; dann ein zweites Mal in Sorau, wo er, wie er sagte, des Lully, Campra und anderer guter Meister habhaft wurde — „und legte mich fast gantz auf derselben Schreibart, sodaß ich der Ouvertüren in

zwey Jahren bey 200. zusammen brachte"; ein drittes Mal in Eisenach, der Heimat J. S. Bachs, welches, was zu beachten ist, um 1708—09 ein Herd der französischen Musik war: Pantaleon Hebenstreit hatte die Kapelle des Herzogs „am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet", und das war ihm so gut gelungen, daß sie, wenn man Telemann glauben darf, „das parisische, so sehr berühmte Opern-Orchester übertroffen habe". Eine Reise nach Paris 1737 ließ den Deutschen Telemann völlig zum Franzosen werden; während seine Werke auf dem Repertoire der *Concerts Spirituels* in Paris blieben, machte er in Hamburg leidenschaftliche Propaganda für französische Musik. Ist es nicht ein charakteristisches Zeichen für die Epoche, wenn dieser Pionier des neuen Stils in seiner Selbstbiographie von 1729 gelassen und ausdrücklich von seinen verschiedenen Stilen sagt:

„Was ich in den *Stylis* der Music gethan, ist bekannt. Erst war es der Polnische, dann folgete der Französ., Kirchen-, Cammer- und Opern-Styl, und was sich nach dem Italiänischen nennet, mit welchem ich denn itzo das mehreste zu thun habe."

Es ist mir unmöglich, in diesen flüchtigen Notizen, die nur die Skizze zu einer Vorlesung darstellen, bei gewissen Einflüssen zu verweilen, namentlich bei dem der polnischen Musik, die man zu wenig beachtet und deren Stil dennoch den damaligen deutschen Meistern eine Fülle von Inspirationen gegeben hat[210]. Was ich aber beleuchten möchte, ist die Tatsache, daß die Häupter der neuen deutschen Musik, wiewohl von tiefem Nationalgefühl durchdrungen, doch von fremden Einflüssen bewegt waren, die über die deutschen Grenzen aus Böhmen, Polen, Italien, Frankreich kamen. Dies war kein Zufall: es war eine Notwendigkeit. Die machtvolle deutsche Musik hatte schweres Blut und hat es immer besessen. Die Musik anderer Länder — die französische zum Beispiel — braucht

hauptsächlich Nährstoffe, braucht Kohle, die Maschine zu speisen. Nicht die Kohle mangelt der deutschen Musik, aber die Luft. Sicherlich war sie nicht arm im 18. Jahrhundert; eher war sie zu reich, beschwert durch ihren Reichtum; der Kamin war verstopft; das Feuer drohte zu erlöschen ohne die Ströme frischer Luft, denen Männer wie Telemann, Hasse, Stamitz das Tor öffneten — alle Tore von Frankreich, Polen, Italien und Böhmen her. Süddeutschland und die Rheinlande, Mannheim, Stuttgart und Wien waren die Werkstätten der neuen Kunst; man merkt es an der Eifersucht Norddeutschlands, das lange Zeit ihr Feind blieb[211].

Es geschieht nicht in dem niedrigen Gedanken, die Größe der deutsch-klassischen Kunst am Ende des 18. Jahrhunderts zu verkleinern, wenn ich aufzeige, was sie fremden Einflüssen oder Elementen verdankt. Es mußte so kommen, damit diese Kunst so rasch eine universale werden konnte, wie es der Fall war. Ein enger und auf sich selbst gestellter nationalistischer Geist hat niemals eine Kunst zur Vorherrschaft geführt. Er würde sie im Gegenteil rasch durch Abzehrung zugrunde richten. Eine Kunst, die stark und lebensvoll sein soll, darf sich nicht ängstlich in einer Sekte einspinnen; sie darf nicht in einem Treibhause Schutz suchen, wie die unglücklichen Bäume, die man in Töpfen aufzieht; sie muß in freier Erde wachsen, frei in ihr die Wurzeln ausbreiten, denn sie kann von überall Leben saugen. Der Geist soll alle Substanz des Weltalls in sich aufnehmen. Er wird darum nicht minder den Charakter seiner Rasse behalten; aber er wird ihr, die nur von sich selber zehrend verkümmerte und dahinsiechte, mit dem frischen Blut und Saft der Fremde, den er ihr mitteilt, Allweltlichkeit verleihen. *Urbis — orbis.* Die andern Rassen werden sich in ihr wieder erkennen. Und sie werden sich nicht nur vor ihrem Sieg beugen, sondern sie werden sie lieben und

sich mit ihr vereinigen. Dieser Sieg wird der größte, den eine Kunst oder eine Nation anstreben kann; er wird ein Sieg der Menschheit.

Eines der schönsten Beispiele solcher so seltener Siege ist jener der klassischen deutschen Kunst zu Ende des 18. Jahrhunderts. Diese Kunst ist das Gut, das Brot aller, aller europäischen Menschen geworden, weil alle daran mitgearbeitet und etwas aus eigenem Besitz eingebracht haben. Wenn ein Gluck, ein Mozart uns so teuer sind, so ist es, weil sie uns allen gehören. Alle: Deutschland, Frankreich, Italien haben mit ihrem Geist und ihrem Blut dazu beigetragen, sie zu erschaffen.

V.

Memoiren eines vergessenen Meisters

Die Geschichte ist die parteiischste aller Wissenschaften. Wenn sie sich einen Menschen erkoren hat, liebt sie ihn eifersüchtig und will von andern nichts mehr wissen. Seit dem Tage, da die Größe Johann Sebastian Bachs erkannt wurde, ist alles, was zu seiner Zeit groß war, weniger als nichts geworden. Kaum verzeiht man Händel die Anmaßung, ebenso genial gewesen zu sein wie Bach und mehr Erfolg geerntet zu haben. Die andern sind zu Staub geworden; mehr als alle Telemann, den die Nachwelt den Sieg entgelten ließ, den er zu seinen Lebzeiten über J. S. Bach davonzutragen wagte. Dieser Mann, dessen Musik in ganz Europa von Frankreich bis Rußland bewundert war, den Schubart den unvergleichlichen Meister nannte, den selbst der strenge Mattheson für den einzigen Musiker erklärte, der über jedes Lob erhaben sei[212], ist heute vergessen und verachtet. Man versucht nicht einmal, ihn kennenzulernen. Man beurteilt ihn vom Hörensagen, nach Aussprüchen, die ihm in den Mund gelegt wurden und deren Sinn man sich nicht mehr zu verstehen bemüht. Er ist dem Eifer der Bachforscher zum Opfer gefallen, wie dem von Bitter, Wolfrum oder unserem Freund A. Schweitzer, der nicht begreift, daß Bach mit eigener Hand ganze Kantaten von Telemann kopiert hat. Es mag unverständlich sein; aber diese einzige Tatsache, daß er so über Telemann dachte, mag den Bewunderern Bachs zu denken geben. Nur Winterfeld hat seinerzeit die religiösen Werke von Telemann genau studiert und seine historische Bedeutung für die Entwicklung der geistlichen Kantate erkannt. Seit einigen Jahren beginnt man das allzu leichtfertige Urteil der Geschichte zu revidieren. 1907 hat Max Schneider in den „Denkmälern der Tonkunst in Deutschland“ zwei der letzten Werke Telemanns herausgegeben, den „Tag des Gerichts“ und „Ino“, nebst einer vortrefflichen historischen Einleitung. Ferner hat Curt Ottzenn

eine kurze, etwas oberflächliche Studie veröffentlicht: „Telemann als Opernkomponist, ein Beitrag zur Geschichte der Hamburger Oper" (Berlin 1902), und hat ihr eine Auswahl von Opern- und Singspielfragmenten Telemanns beigefügt.[213]

Mitteilungen über Telemanns Leben fehlen nicht. Er selbst hat dreimal seine Laufbahn beschrieben: 1718, 1729 und 1739.

Diese Freude an der Selbstbiographie lag im Geschmack der Zeit; man findet sie bei andern deutschen Musikern von damals wieder[214]. Sie fällt zusammen mit der Veröffentlichung der ersten Lexika, Wörterbücher und Musikgeschichten von Walther und Mattheson. Man mag mit dieser Freude der jüngeren Künstler, sich zu beschreiben, die Gleichgültigkeit eines Bach oder eines Händel vergleichen, der nicht einmal auf Matthesons biographische Fragebogen antwortet. Händel und Bach waren nicht weniger stolz als Telemann, Holzbauer usw.; sie waren noch viel stolzer; aber ihr Stolz gipfelte darin, ihre Kunst zu zeigen und ihre Person zu verbergen. Eine neue Zeit trennt das nicht mehr; die Kunst wird das Bild der Persönlichkeit. Telemann entschuldigt sich, um aller Kritik gleich vorzubeugen, am Schluß seines Berichts von 1718, daß er zuviel von sich gesprochen habe. Er möchte ja nicht, sagt er, daß man glaube, er habe sich rühmen wollen:

„Aber wie mit gutem Gewissen für alle Welt bezeugen kan, daß, ausser der erlaubten Ehre, die ein jedweder Mensch haben soll, mich keine närrische Hoffarth plage . . . Und eben also, wann ich viel von meinem Fleisse melde, so ist es nicht geschehen, mich damit groß zu machen, indem doch dieses eine allgemeine Bedingung aller Menschen ist, daß sie ohne Arbeit nichts erlangen sollen:

Nil sine magno
Vita labore dedit Mortalibus.

TELEMANN

Sondern meine Absicht ist gewesen, diejenigen, so die Music studiren wollen, zu erinnern, daß sie in dieser unerschöpflichen Wissenschafft, ohne große Bemühung, nicht weit gelangen . . ."

So glaubt er also, wie viele seiner Zeit, daß es ebenso interessant und nützlich sei, sein Leben zu kennen, wie seine Arbeit. Aber auch ohne alle diese Gründe hat er ein unendliches Vergnügen daran, von sich zu sprechen. Seine naiven Bekenntnisse sind voll Humor, Komik, Überschwang; er füllt sie mit Zitaten in allen Sprachen, eigenen Versen, Allerwelts-Moralsprüchen; er verbirgt nichts, was ihn betrifft; nach dem Tode seiner ersten Frau erzählt er in Versen die Geschichte seiner Liebe, des Brautstandes, der Hochzeit, der Krankheit, des Sterbens; er schenkt uns keine Einzelheit; die ganze Welt muß über seine Freuden und Leiden orientiert sein. Welcher Abstand von Händel und von dem großen Schweigen, in das sich jener hüllte, als er bekümmerten Herzens seine heitere Musik zu „*Poro*" schrieb, in den Tagen, da seine Mutter starb! Jetzt fordert der Künstler für seine Persönlichkeit seinen Platz an der Sonne und breitet sich da mit Befriedigung aus. Wer möchte das bedauern: dieser veränderten Anschauung, dieser Entspannung des inneren Zwangs, der den Ausdruck individueller Empfindungen gehemmt hatte, danken wir die lebensprühende und befreite Musik am Ende des Jahrhunderts und den Aufschrei der Leidenschaft bei Beethoven.

Georg Philipp Telemann wurde in Magdeburg am 14. März 1681 geboren. Er war Sohn und Enkel lutherischer Pastoren und zählte noch nicht vier Jahre, als er seinen Vater verlor. Sehr frühe zeigte er eine ungewöhnliche Begabung für Latein, Griechisch und Musik. Die Nachbarn vergnügten sich daran, den Knirps Geige, Gitarre und Flöte spielen zu hören. Ein Zug unterscheidet ihn von den anderen deutschen Musikern

seiner Zeit: er hatte viel Sinn für deutsche Poesie. Als er noch ganz klein war, wurde er, einer der Jüngsten in der Schule, vom Kantor zu seinem Stellvertreter in der Singstunde ausersehen. Er nahm auch einige Klavierstunden, aber er verlor bald die Geduld, denn sein Lehrer war ein Organist ganz altmodischer Art. „In meinem Kopffe", erzählt er, „spuckten schon muntrere Töngens, als ich hier hörte. Also schied ich, nach einer vierzehntägigen Marter, von ihm; und nach der Zeit habe ich, durch Unterweisung, in der Musik nichts mehr gelernet." (Von einem Lehrer, versteht sich; denn er lernte viel allein und aus Büchern.)

Noch nicht zwölf Jahre alt, fing er zu komponieren an. Der Kantor, den er vertrat, komponierte; der Knabe las heimlich seine Partituren und dachte, wie herrlich es sein müsse, so schöne Dinge zu erfinden. Er fing also gleichfalls an zu schreiben, ohne einer Menschenseele etwas davon zu sagen, ließ seine Kompositionen dem Kantor unter einem Pseudonym zugehen und hatte die Freude, sie nicht nur loben, sondern in der Kirche, ja auf der Straße singen zu hören. Er wurde kühner: als ein Opernbuch ihm in die Hände fiel, setzte er es in Musik. Unfaßbares Glück! Die Oper wurde wirklich aufgeführt, und der kleine Komponist spielte selbst eine Rolle darin.

„Ach! aber, welch ein Ungewitter zog ich mir durch besagte Oper über den Hals! die Musik-Feinde kamen mit Schaaren zu meiner Mutter, und stellten ihr vor: Ich würde ein Gauckler, Seiltäntzer, Spielmann, Murmelthierführer etc. werden, wenn mir die Musik nicht entzogen würde. Gesagt, gethan! mir wurden Noten, Instrumente und mit ihnen das halbe Leben genommen."

Um ihn noch strenger zu bestrafen, schickte man ihn auf eine entfernte Schule im Harz, nach Zellerfeld. Da trieb er sehr

erfolgreich Geometrie, aber der alte Adam in ihm war noch stärker. Bei einem Volksfest in den Bergen wurde der Lehrer, der eine Festkantate hätte schreiben sollen, krank. Das Kind benutzte die Gelegenheit, komponierte die Kantate und leitete das Orchester; er zählte kaum dreizehn Jahre, und er war so klein, daß man ihn auf eine Bank stellen mußte, damit die Orchesterspieler ihn sehen konnten. „Die treuhertzigen Bergleute," erzählt Telemann, „mehr durch meine Gestalt, als durch die Harmonie gerührt, ... brachten mich hauffenweise nach meiner Wohnung; einer aber von ihnen trug mich auf dem Arme dahin." Der Schulleiter war durch diesen Erfolg geschmeichelt, gestattete ihm, die Musik zu pflegen, und erklärte, daß schließlich und endlich dieses Studium dem der Geometrie nicht entgegenstünde, ja, daß sogar eine Verwandtschaft zwischen diesen beiden Wissenschaften bestehe. Der Knabe machte von dieser Erlaubnis Gebrauch, indem er nun die Geometrie vernachlässigte. Er setzte sich wieder ans Klavier und studierte den Generalbaß, dessen Regeln er selbst ergründete und aufschrieb, „denn", sagt er, „ich wußte noch nicht, daß Bücher davon wären".

Siebzehnjährig kam er auf das Gymnasium nach Hildesheim, wo er Logik studierte und, obwohl er die „*Barbara Celarent*" nicht leiden mochte, hatte er doch ausgezeichnete Erfolge. Besonders aber machte seine musikalische Ausbildung Fortschritte, und er hörte nicht auf zu komponieren. Kein Tag *sine linea*. Er schrieb hauptsächlich Kirchen- und Instrumentalmusik. Seine Vorbilder waren Steffani, Rosenmüller, Corelli, Caldara. Er fand Geschmack an dem Stil der neueren deutschen und italienischen Tonsetzer, an „ihrer Erfindungsvollen, singenden und zugleich arbeitsamen Arth". Ihre Werke bekräftigten seine instinktive Vorliebe für die ausdrucksvolle Melodie und seine Abneigung gegen den alten kontrapunkti-

schen Stil. Er hatte insofern Glück, als er nur eine kurze Strecke von Hannover und von Wolfenbüttel entfernt war, wo berühmte Kapellen den neuen Stil pflegten. Er fuhr hin, sooft er konnte. In Hannover lernte er die französische Manier kennen, in Wolfenbüttel den theatralischen Stil Venedigs. Die Orchester an beiden Höfen waren ausgezeichnet, und Telemann studierte eifrig den Charakter der verschiedenen Instrumente. „worin ich aber weiter gegangen wäre, wenn nicht ein zu hefftiges Feuer mich angetrieben hätte, ausser Clavier, Violine und Flöte, mich annoch mit dem Hoboe, der Traverse, dem Schalümo, der Gambe etc. biß auf den Contrabaß und die Quint-Posaune, bekannt zu machen." Ein höchst moderner Zug: der Komponist sucht nicht Virtuosität auf einem einzelnen Instrument zu erlangen, wie J. S. Bach auf der Orgel und dem Klavier, sondern er will alle Möglichkeiten aller Instrumente kennen. Telemann erklärt diese Kenntnisse für unbedingt nötig zur Komposition.

In Hildesheim schrieb er Kantaten für die katholische Kirche, obgleich er überzeugter Lutheraner war. Er verfaßte auch die Musik für die Theaterstücke eines seiner Lehrer, eine Art komischer Opern mit gesprochenen Rezitativen und Arien.

Indessen war er zwanzig Jahre alt geworden, und seine Mutter wollte ebensowenig wie Händels Vater erlauben, daß er sich der Musik widme. Telemann bäumte sich nicht gegen den Familienwillen. 1701 ging er nach Leipzig mit der festen Absicht, die Rechte zu studieren. Warum aber mußte er gerade durch Halle kommen, wo er die Bekanntschaft des sechzehnjährigen Händel machte, der dort die Rechte studieren sollte, aber statt dessen Mittel und Wege gefunden hatte, eine Organistenstellung zu erlangen und in der Stadt bereits einen für sein Alter erstaunlichen Ruf genoß? Die beiden

jungen Leute schlossen Freundschaft, doch mußten sie sich bald trennen, und Telemann setzte schweren Herzens seinen Weg nach Leipzig fort. Er hielt durch, allein kaum angekommen, geriet er aus einer Versuchung in die andere. Er hatte ein Zimmer in Gemeinschaft mit einem andern Studenten gemietet, aber als er es betrat, fand er Musikinstrumente an allen Wänden, in allen Winkeln des Zimmers. Sein Kamerad war vernarrt in Musik und legte Telemann fortwährend das Martyrium auf, ihn spielen zu hören. Noch verschwieg Telemann heroisch, daß auch er Musiker sei, doch es kam, wie es kommen mußte. Eines Tages konnte Telemann nicht widerstehen, seinem Kollegen einen von ihm komponierten Psalm zu zeigen. (Er behauptet allerdings, der andere habe ihn in seinem Koffer gefunden.) Der Freund hatte nichts Eiligeres zu tun, als das Geheimnis zu verraten. Der Psalm wurde in der Thomaskirche aufgeführt, und der entzückte Bürgermeister ließ Telemann kommen, überreichte ihm ein Ehrengeschenk und verpflichtete ihn, alle vierzehn Tage ein Stück für die Kirche zu schreiben. Das war zuviel. Telemann schrieb seiner Mutter, daß er es nicht mehr aushielte, er müsse Musiker werden. Die Mutter schickte ihren Segen, und Telemann konnte sich endlich der Musik widmen.

Man merkt daraus, welche Abneigung die damaligen deutschen Familien hatten, ihre Söhne den Musikerberuf ergreifen zu lassen und es ist merkwürdig, wie viele große deutsche Musiker, Schütz, Händel, Kuhnau, Telemann, zu Beginn die Rechte oder Philosophie studierten. Indessen scheint dieses Studium ihnen keineswegs geschadet zu haben, und die heutigen Musiker, selbst die in ihrem Fach höchstgebildeten, deren allgemeine geistige Ausrüstung solche Lücken aufweist, sollten diese Beispiele bedenken, die beweisen, daß allgemeine Bildung sich sehr gut mit der Kenntnis der Musik verträgt und sie

vielleicht sogar bereichert. Telemann jedenfalls verdankt seiner literarischen Bildung einige seiner besten musikalischen Qualitäten, seinen ganz modernen Sinn für das dichterische Element in der Musik, der sich sowohl in lyrischer Deklamation wie in symphonischer Malerei ausspricht.

Während seines Aufenthaltes in Leipzig wurde Telemann Kuhnaus Nebenbuhler, und obgleich er, wie er sagt, den größten Respekt für die „rühmlichen Qualitaeten ... dieses sonderbaren Mannes" hatte, hat er ihm doch Ungelegenheiten genug geschaffen. Kuhnau, der in vollster Mannesreife stand, entrüstete sich darüber, daß ein kleiner Student beauftragt worden war, alle vierzehn Tage eine Komposition für die Thomaskirche zu schreiben, deren Kantor er war. Wirklich war dies einigermaßen beleidigend für ihn und beweist, wie sehr der moderne Stil dem allgemeinen Geschmack entsprach, da auf ein einziges Stück im neuen Stil hin einem unbekannten Studenten vor einem berühmten Meister der Vorzug gegeben worden war. Das war aber noch nicht alles. 1704 wurde Telemann zum Organisten und Kapellmeister der Neuen Kirche (später Matthäikirche) ernannt mit der Bemerkung, daß er im Notfalle „capabel wäre, in der Thomaskirche den Chor zu dirigiren und wann sich einmal eine Veränderung begeben möchte, so hätte man wieder ein tüchtiges subjectum". Wohlverstanden: „wenn Herr Kuhnau sterben sollte", denn dieser war hinfällig und von schwacher Gesundheit. Man rechnete also mit seinem Tode, auf den er indessen boshafterweise bis 1722 warten ließ. Es ist begreiflich, daß das Verfahren nicht nach Kuhnaus Geschmack war. Den höchsten Grad erreichte seine Erbitterung, als sich Telemann die Leitung der Oper zu verschaffen wußte, obgleich sie in der Regel mit der Organistenstellung unvereinbar war. Alle Studenten wandten sich ihm jetzt zu, gleichermaßen von

seinem jungen Ruhm, dem Zauber des Theaters und dem bessern Verdienst angezogen. Sie verließen Kuhnau, der sich bitter darüber beklagte. In einem Brief vom 4. Dezember 1704 legt er dar, daß „durch die neülichst daselbst Veränderung und Annehmung eines neüen Organisten, der die hießigen Operen machet . . ., die sonsten ohne Entgelt mit zu Chore gehende und zum Theil von mir unterrichtete Studenten, weil sie aus der Opera sich einiges lucrum machen können . . ., unseren Chor verlaßen, und dem Operisten helffen". Aber Kuhnaus Beschwerde blieb wirkungslos, und Telemann hatte seinen Willen.

So hat Telemann gleich am Beginn seiner Laufbahn dem berühmten Kuhnau Schach geboten, bevor er den Kampf mit Johann Sebastian Bach aufnahm! So stark war die Strömung der neuen musikalischen Mode!

Im übrigen verstand es Telemann, seine Erfolge für sich und für andre fruchtbar zu machen. Er war kein Intrigant, und man kann auch nicht sagen, daß es bloßer Ehrgeiz war, der ihn antrieb, alle Stellen anzunehmen, die er während seiner langen Laufbahn in seiner Hand vereinigt hat: es war vielmehr eine ungewöhnliche Aktivität und ein fieberhaftes Bedürfnis, sie auszuüben. In Leipzig arbeitete er voll Eifer, indem er sich Kuhnau zum Vorbild für den fugierten Stil nahm[215], und vervollkommnete sich im Melodischen, indem er gemeinsam mit Händel arbeitete[216]. Zu gleicher Zeit gründete er in Leipzig mit den Studenten ein *Collegium musicum*, welches Konzerte veranstaltete, und leitete so die großen öffentlichen Konzertfolgen ein, die er später auch in Hamburg einführte.

Im Jahre 1705 wurde er nach Sorau, einer Stadt zwischen Frankfurt an der Oder und Breslau, als Kapellmeister eines Edelmannes berufen, des Grafen Erdmann von Promnitz,

dessen kleiner Hofstaat sehr glänzend war. Der Graf war kürzlich aus Frankreich zurückgekehrt, liebte die französische Musik, und Telemann begann, französische Ouvertüren zu schreiben; mit der Feder in der Hand las er die Werke von „Lully, Campra und andrer guten Meister", und legte sich „fast gantz auf derselben Schreibart", sodaß er „der Ouvertüren in zwey Jahren bey 200. zusammen brachte".

Außer dem französischen lernte Telemann in Sorau den polnischen Stil kennen. Der Hofstaat begab sich zuweilen für einige Monate auf einen oberschlesischen Sitz des Grafen, nach Pleß oder nach Krakau. Hier lernte Telemann „die polnische und hanakische Musik[217] kennen in ihrer wahren barbarischen Schönheit. Sie bestund, in gemeinen Wirtshäusern, aus einer um den Leib geschnalleten Geige, aus einem polnischen Bocke; aus einer Quintposaune, und aus einem Regal (kleine Orgel). An ansehnlichen Oertern aber blieb das Regal weg; die beiden erstern hingegen wurden verstärckt: wie ich denn einst 36. Böcke und 8. Geigen beisammen gefunden habe. Man sollte kaum glauben, was dergleichen Bockpfeiffer oder Geiger für wunderbare Einfälle haben, wenn sie, so offt die Tantzenden ruhen, fantaisiren. Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird. Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerte und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock, mit abgewechselten *Adagi* und *Allegri*, eingekleidet."[218]

Die Volksmusik fordert ihr Hausrecht von der gelehrten Kunst. Die deutsche Musik belebt sich in der Berührung mit der nationalen Kunst der Grenzvölker, gewinnt an Natürlichkeit und Erfindungsfrische und geht so einer neuen Jugend entgegen.

Von Sorau kam Telemann 1709 an den Eisenacher Hof, wo er wieder ein musikalisches, von französischen Einflüssen durchsetztes Milieu fand. Der Leiter der Kapelle, Pantaleon Hebenstreit, war ein Virtuose von europäischem Ruf und hatte ein nach ihm Pantaleon oder Pantalon benanntes Instrument erfunden, eine Art vervollkommnetes Hackbrett, in dem sich unser modernes Klavier ankündigt. Pantaleon, der sogar den Beifall Ludwigs XIV. geerntet hatte, besaß eine ungewöhnliche Fertigkeit in der Komposition nach französischem Stil, und die Eisenacher Kapelle war „am meisten nach frantzösischer Art eingerichtet". Telemann behauptet sogar, „daß sie das parisische Opernorchester übertroffen habe". Hier vollendete er seine französische Erziehung. Tatsächlich ist in Telemanns Leben viel mehr von französischer, polnischer, italienischer, besonders französischer musikalischer Erziehung die Rede als von deutscher. Telemann schrieb in Eisenach eine Menge Konzerte im französischen Stil und eine stattliche Reihe von zwei- bis neunsätzigen Sonaten, Trios, Serenaden, Kantaten mit italienischem oder deutschem Text, in denen er der Instrumentalbegleitung große Aufmerksamkeit schenkte. Namentlich von seiner religiösen Musik hielt er viel.

In Eisenach, wo Johann Bernhard Bach Organist war, trat Telemann in Beziehungen zu Johann Sebastian und wurde 1714 der Pate seines Sohnes Philipp Emanuel. Er kam auch in Verbindung mit dem Pastor und Dichter Neumeister, einem der Hauptverfasser der religiösen Kantate in Opernform und einem der bevorzugten Textdichter von J. S. Bach. Endlich trat in Eisenach ein trauriges Ereignis ein, das seinen Charakter sehr tief beeinflussen sollte. Er verlor 1711 seine junge Frau, die er zu Ende des Jahres 1709 in Sorau geheiratet hatte. Er hat diese Erlebnisse in einem langen Gedicht erzählt, welches er benennt:

Poetische Gedanken,
mit welchen die Asche
seiner hertzgeliebtesten Louisen[219]
beehren wollte
derselben hinterlaßener Mann
Georg Philipp Telemann.
1711.

Diese kleine Dichtung, obgleich allzu weitschweifig und von etwas geschwätziger Empfindsamkeit, ist doch voll innigen Gefühls, wie eine schöne Musik. Es beginnt:

So sah ich dich mein Schatz, auf einer Todtenbaare!
Ists möglich, daß ich noch für Jammer athmen kan!

Er erzählt, wie sie sich kennen gelernt und geliebt hatten.

Wir sahen uns zu erst in einem fremden Lande.
Ich dachte nicht an sie. Sie wußte nichts von mir ...
Ich weis nicht, wo ich sie zum erstenmahl erblicket;
Dies weis ich, daß sie mir gleich liebenswürdig schien ...
Ich dachte bey mir selbst: die hab ich mir ersehen ...
Doch wollte Gott mit mir gantz fremde Wege gehen,
Und sprach: du mußt zuvor ein andrer Jacob seyn:
Das hieß: Ich solte sie durch Müh und Schweiß erlangen.

Er seufzte jahrelang nach ihr. Sie schien gleichgültig. Wie litt er, als er sie einmal schwerkrank wußte! Ein andermal wollte man sie verheiraten. Er „dacht, er müßte sich das Hertze selber fressen". Sie schien noch immer ohne Empfindung für ihn. Erst im letzten Augenblick, als er Sorau auf der Flucht vor der schwedischen Invasion verließ, ließ sie ihn in ihrem Herzen lesen.

Ich gieng, und nahm von ihr die letzte gute Nacht.
Allein, was wolte mich doch dieser Abschied lehren?

Ich sah ein weinend Aug und naßes Angesicht:
Sie ließ (ach welche Lust!) mich diese Worte hören:
Fahrt wohl, mein Telemann! vergeßet meiner nicht!
Ich trat die Wallfahrt an mit Millionen Freuden,
Obschon des Feindes Schwert mir hinterm Rücken war.

Nun kamen die Liebesbriefe, endlich die Rückkehr, der Heiratsantrag, die Verlobung. „Wie mir damals geschah, das weis ich selber nicht."

So waren sie nun Eheleute und es war ein wolkenloses Glück trotz mancher Sorge und schmaler Bissen.

Der Tisch war königlich in unser beyder Augen,
Auf den doch selten mehr, als eine Schüßel kam.

Kein Zank trübte ihre treue Liebe. Nun kam auch noch ein „liebes Kind".

Anitzo fangen mir die Glieder an zu beben.
Ich komm auf einen Punct, der gar zu bitter ist.

Sechs Tage nach der Geburt war sie wohl, heiter und zu Scherzen aufgelegt, wie immer. Allein er hatte seltsame Vorgefühle. Er verbarg sich, um zu weinen.

So bald der Abend kam, so fieng sie an zu klagen.

Sie verlangte einen Priester.

Es war als träumte mir. Ich konnt unmöglich glauben,
Daß ihres Lebens Ziel so nahe solte seyn
Drum wolt ich ihr erst nicht den Geistlichen erlauben
Doch als sie heftig bath, gieng ich es endlich ein.

Sie sagte:

Ich bitte dich itzund vom Grunde meiner Seelen,
Verzeihe, wenn ich dir jemals ein Leid gethan.

Sie sprach von ihrer Liebe in den rührendsten Worten:

An statt der Antwort, ließ ich bittre Thränen rinnen.

Der Priester kam.

Hier lernt ich erst was recht mit Andacht bethen heißt,
Ihr angenehmer Mund hieß eine Himmelspforte . . .
Nur Jesus war ihr Trost. Nur Jesus war ihr Leben.
Nur Jesus war Licht. Nur Jesus war ihr Heil.

Immer wieder rief sie ihn an.

Denn Jesus! Jesus war ihr Wort ohn Unterlaß,
Und das auch eher nicht aus ihrem Munde schiede,
Als bis der bittre Tod schon auf der Zunge saß.
Und endlich spürt ich auch nach mir noch einge Triebe;
Sie reichte mir die Hand, und fing liebreitzend an:
Ich danke tausendmal für deine treue Liebe . . .
Dein Hertze wohnt in mir. Dieß nehm ich mit zum Himmel . . .

Man wollte, daß sie schliefe. Sie verweigerte es, indem sie mit ihrer schönen Stimme sang:

Ich laße Jesum nicht! Ich hoff auf sein Erbarmen;
Er liebt mich und ich ihn. Ich laße Jesum nicht!
So sang sie voller Lust mit ausgespannten Armen,
Und kehrte Himmelwärts ihr lachend Angesicht . . .
Die Mattigkeit nahm zu. Sie fiel in einen Schlummer,
In dem sie (wo mir recht) zwo gantzer Stunden lag.
Bey mir verschwand indeß ein großer Theil von Kummer;
Ich wartete getrost auf einen guten Tag.
Die süße Ruhe ward ihr endlich unterbrochen;
Sie fieng gantz unverhoft, doch etwas Krafftloß an:
Mein Jesus hat mit mir im Traum gesprochen . . .
Drauf kam ihrs dunkel vor, indem sie wolte klagen:
Die Lichter hätten nicht, wie vor, den Schein
Und, daß ich alles mag mit wenig Worten sagen:
Sie neigte sich, und schlief in Christo selig ein.

Und solt ich meine Noth und meine Quaal beschreiben:
Allein, wo fang ich an? . . .
Schreib ich: der Himmel liegt mir ängstlich auf dem Rücken:
Der ganzen Erde Last hat meine Brust beklemmt:
Die dicke Luft wil mich mit Bangigkeit ersticken;
Das Blut in Adern wird versticket und gehemmt;
Die Ohren brausen mir, als hörte ich ein Wetter;
Ein schwartzer Nebel nimbt den Augen ihren Schein;
Es zittern Hand und Hertz, als wie die leichten Blätter;
Die Füße wollen nicht des Leibes Stütze seyn:
Und wenn ich alles diß der Länge nach erzählte:
Hätt ich nur von meiner Pein berührt.
Gnug: wie ein solcher Schmertz die matten Sinne quälet,
Weiß niemand sonst, als wer dergleichen selbst verspürt.

Er schließt mit den Worten: „Mein Engel gute Nacht!"

Man fühlt aus dieser rührenden Erzählung, die von schmerzlicher Glaubenskraft durchdrungen ist, daß Telemann wie er sagt, in Eisenach „auch im Christenthume ein gantz anderer Mensch worden" ist. Aber so tief er auch getroffen war, seine Natur war zu lebendig und zu regsam, als daß er sich in seinen Schmerz vergraben konnte: drei Jahre später nahm der untröstliche Gatte eine zweite Frau, die es sich zur Aufgabe machte, das Andenken der ersten zu rächen.

Er hatte Eisenach verlassen. Trotz seiner schönen Stellung am Hofe hatte ihn sein Abwechslungsbedürfnis bewogen, einen Antrag nach Frankfurt am Main im Jahre 1712 anzunehmen.

„Aber wie gerathe ich zu denen HHnn Republicanern," sagt er selbst, „bey welchen, wie man glaubet, die Wissenschafften wenig gelten,

Où le docte savoir ne leur semble plus rien
Où l'on hazarde tout pour acquérir du bien?[220]

Ich weiß nicht, was mich bewog, einen so auserlesenen Hof, als der eisenachische war, zu verlassen; aber das weiß ich, damahls gehört zu haben: Wer Zeit Lebens fest sitzen wolle, müsse sich in einer Republick niederlassen; und obschon nicht bey allen Höfen eintrifft:

Qu'au matin l'air pour nous est tranquille et serein
Mais sombre vers le soir et de nuages plein,

am allerwenigsten aber in Eisenach zu vermuthen war, so ließ mir doch endlich den Rath gefallen: Ich möchte die Wahrheit dieses Spruches nicht in eigner Erfahrung erwarten."

Er hatte seinen Entschluß nicht zu bereuen. Er wurde zum Kapellmeister mehrerer Frankfurter Kirchen ernannt und nahm überdies die seltsame Stellung eines Intendanten bei einer vornehmen Frankfurter Gesellschaft an, die sich im Haus Frauenstein vereinigte, und von der er mit ganz anderen als musikalischen Angelegenheiten betraut wurde: er verwaltete die Finanzen, versorgte die Festmahlzeiten, hielt ein Tabakskollegium usf. Es war das eine Sitte der Zeit, und Telemann vergab sich nichts, als er diese Stellung annahm, sondern wurde damit im Gegenteil ein Mitglied des vornehmsten Kreises der Stadt. Er gründete dort 1713 ein großes *Collegium musicum*, das sich von Michaelis bis Pfingsten alle Donnerstage im Frauenstein vereinigte, um die Gesellschaft zu erlustigen und sie in der Musik zu vervollkommnen. Diese Konzerte waren nicht geschlossen, man konnte auch Fremde einführen. Telemann übernahm es, sie mit Musik zu versorgen: Sonaten für Solovioline oder mit Klavierbegleitung, kleine Kammermusik, Trios für Geige, Oboe, Flöte oder Fagott und Kontrabaß, fünf Oratorien über das Leben Davids, mehrere Passionen, darunter eine auf den berühmten Text von Brockes, deren Erstaufführung in der Frankfurter Hauptkirche 1716 ein

großes musikalisches Ereignis war, zwanzig Hochzeitsserenaden, „zu welchen allen", sagt Telemann, „die Verse mich zum Urheber haben; deren viele ich aber, in Ansehung ihrer Freiheit, und ihres nicht gar zu schmackhafften Saltzes, itzo zu schreiben Bedenken tragen würde." Diese Hochzeitsserenaden enthielten Arien zu Ehren jeder Gesundheit, die man ausbrachte. Die Ordnung der Trinksprüche war, wie folgt:

1. Auf Ihro Römisch-Katholische Majestät,
2. Auf Ihro Majestät die Römische Kayserin,
3. Auf Se. Hochfürstl. Durchl. Printz Eugenium,
4. Auf Se. Hochfürstl. Durchl. Hertzog von Marlborough,
5. Auf eines Hoch-Edlen Magistrats und sämbtlicher Stadt Franckfurth Wohlfarth.
6. Auf einen baldigen und guten Frieden und das dadurch florirende Commercium.
7. Auf die Jungfer Braut.
8. Auf den Herrn Bräutigam.

Schluß-Aria auf das Hochzeit-Paar.

(Ein glückliches Paar, in der Tat, das bis zum neunten Toast durchhalten mußte.)

Dies war während des Krieges mit Ludwig XIV., und man war dem Frieden schon nahe, den Telemann in einer Kantate (3. März 1715) feierte. Er schrieb auch eine auf den Sieg des Kaisers bei Semlin und bei Peterwardein, auf den Frieden von Passarowitz 1718, von den Geburtstagen der kaiserlichen Familie gar nicht zu reden.

1721 verließ er Frankfurt, um nach Hamburg zu gehen, wo er zum Kapellmeister und Kantor am Johanneum ernannt wurde. Der Wandermusikant sollte endlich hier einen ruhigen Halt finden, eine Stellung, die er ein halbes Jahrhundert lang bis zu seinem Tode behielt. Allerdings war er 1723 wieder nahe daran auszuwandern, um die Nachfolge des nun endlich

doch dahingegangenen Kuhnau in Leipzig anzutreten, für die man ihn einmütig gewählt hatte. Aber Hamburg wollte ihn nicht ziehen lassen und nahm alle Bedingungen Telemanns an. Noch ein wenig später, 1729, kam er in Versuchung, nach Rußland zu gehen, wo man ihm vorschlug, eine deutsche Kapelle zu begründen, „Hamburgs Annehmlichkeit aber, und der Vorsatz . . . endlich stille zu sitzen, überwogen die Begierde nach einer ausserordentlichen Ehre".

„Stille zu sitzen . . ." Die Ruhe Telemanns war eine sehr bedingte. Er hatte den musikalischen Unterricht am Gymnasium und am Johanneum zu leiten und zwar fast täglich Gesangs- und musikhistorische Kurse. Er hatte für die fünf Hamburger Hauptkirchen die Musik zu liefern, mit Ausnahme des Doms, wo Mattheson thronte.[221] Er war Musikdirektor der Hamburger Oper, die sehr heruntergekommen war, aber 1722 wieder flottgemacht wurde. Diese Stellung war kein Ruheposten. Die Parteinahme für die Künstler war nicht weniger heftig als in der Londoner Oper unter Händel und der Federkrieg um nichts weniger bissig. Telemann wurde nicht geschont und sein eheliches Unglück und die lebhafte Neigung seiner Frau für schwedische Offiziere brutal ans Licht gezerrt. Seine musikalische Impulsivität scheint jedoch darunter nicht gelitten zu haben, denn gerade aus dieser Zeit stammen eine Reihe von Opern und Singspielen, die von guter Laune und reicher Erfindung sprühen.

Ihm genügte das aber noch nicht: sofort nach seiner Ankunft in Hamburg hatte er ein *Collegium musicum* und öffentliche Konzerte begründet. Die Konservativen wollten dem Kantor verbieten, seine Musik in einem öffentlichen Wirtshaus hören zu lassen und dort Opern, Komödien und andere „alle dergleichen zur Wollust anreitzende Spiele" aufzuführen, aber Telemann gab nicht nach und siegte schließlich. Die von ihm begründeten

Konzerte dauern bis auf unsere Zeit. Sie fanden zuerst in der Kaserne der Bürgergarde zweimal wöchentlich, Montag und Donnerstag um vier Uhr, statt. Der Eintrittspreis betrug 1 fl. 8 Gr. Telemann brachte hier alle seine Arbeiten zur Aufführung, religiöse und profane, für öffentliche oder private Zwecke geschriebene oder schon aufgeführte, nicht zu gedenken jener, die er für eben diese Konzerte schrieb: Psalmen, Oratorien, Kantaten, Instrumentalmusik. Er dirigierte kaum je andere Musik als die seine.[222] Diese Konzerte waren von der besten Gesellschaft besucht, von der Kritik beachtet und erreichten, da sie sorgsam und regelmäßig geleitet wurden, bald eine hohe Blüte. 1761 errichtete man ihnen einen schönen heizbaren Saal.

Aber mehr: 1728 gründete er die erste deutsche Musikzeitung.[223] Er behielt den Titel eines sächsischen Kapellmeisters bei und lieferte weiter die Tafel- und sonstige höfische Fest-Musik nach Eisenach. Als er von Frankfurt weg ging, hatte er sich verpflichtet, zum Dank für das ihm verliehene Bürgerrecht alle drei Jahre religiöse Kompositionen zu schicken. Seit 1726 war er Kapellmeister von Bayreuth und schickte jährlich eine Oper und Instrumentalmusik hin. Da endlich die Musik nicht hinzureichen schien, um seine Regsamkeit zu beschäftigen, wurde er noch Korrespondent des Eisenacher Hofes und sandte Berichte über die Ereignisse im Norden. Wenn er krank war, diktierte er seinem Sohn.

Die Summe seiner Arbeit ist kaum zu berechnen. In zwanzig Jahren seines Lebens, allein von 1720 bis ungefähr 1740, zählt er zusammen: zwölf vollständige religiöse Zyklen für alle Sonn- und Feiertage des Jahres[224], neunzehn Passionen, deren Dichtungen vielfach auch von ihm waren, etwa zwanzig Opern und Singspiele und ebensoviele Oratorien, gegen vierzig Serenaden, sechshundert Ouvertüren, Trios, Konzerte, Klavierstücke usw., siebenhundert Arien usw.

Diese märchenhafte Regsamkeit wurde nur durch eine Reise unterbrochen, die nach Paris, die der Traum seines Lebens gewesen war. Oft schon war er von Pariser Virtuosen, die seine Werke bewunderten, dorthin eingeladen worden. Nun kam er zu Michaelis 1737 an und blieb acht Monate. Blavet, Guignon, Forcroy der Jüngere und Edouard[225] spielten seine Quartette auf „bewunderungswürdige Art. Sie machten die Ohren des Hofes und der Stadt ungewöhnlich aufmercksam, und erwarben mir, in kurtzer Zeit, eine fast allgemeine Ehre, welche mit gehäuffter Höflichkeit begleitet war". Er benutzte sie und ließ in Paris diese Quartette und sechs Sonaten stechen.[226] Am 25. März 1738 brachte das *Concert Spirituel* seinen 71. Psalm, fünfstimmig mit Orchester. Er schrieb in Paris eine französische Kantate, „*Polyphème*", und eine komische Symphonie über ein Lied, das gerade in der Mode war, „*Père Barnabas*", „und schied mit vollem Vergnügen von dannen, in Hoffnung des Wiedersehens".

Er blieb Paris treu und Paris ihm. Man stach weiter seine Arbeiten in Frankreich und führte sie im *Concert Spirituel* auf. Telemann seinerseits sprach mit Begeisterung von seiner Reise und kämpfte in Deutschland für französische Musik. Die „Hamburgischen Berichte von gelehrten Sachen" sagen 1737: „Herr T. wird indes die Kenner der Musik gar sehr verbinden, wenn er, seinem Versprechen gemäs, den gegenwärtigen Zustand der Musik zu Paris, so wie er ihn aus eigener Erfahrung erlernet hat, deutlich beschreibet, und dadurch die französische Musik, welche er in Teutschland so sehr in Aufnahme gebracht, immer beliebter bey uns zu machen suchet." Telemann fing nun an, diesen Vorschlag auszuführen. In einer Vorrede schreibt er 1742, daß er schon ein gut Teil seiner Reiseerfahrungen zu Papier gebracht habe und daß nur der Zeitmangel ihn an der Vollendung gehindert hat. Es sei um

so wünschenswerter, sie zu veröffentlichen, sagt er „als es gilt, den Vorurteilen, so man hin und wieder gegen Französische Musik heget, einigermassen dadurch abzuhelffen". Leider weiß man nicht, was aus diesen Aufzeichnungen geworden ist.

In seinem Alter teilte dieser liebenswürdige Mensch sein Herz zwischen zwei Leidenschaften: für die Musik und für Blumen. Es sind Briefe erhalten, in denen er um Blumen bittet und von seiner „Unersättlichkeit in Hyazinthen und Tulpen" spricht, von seinem „Geiz nach Ranunkeln und besonders Anemonen." — Das Alter brachte ihm Beschwerden: die Beine wurden schwach, das Sehvermögen schlecht, aber niemals litten sein musikalischer Tätigkeitsdrang noch seine gute Laune darunter. Auf eine Arienpartitur schrieb er 1762:

Mit Dinte, deren Fluß zu stark,
Mit Federn, die nur pappicht Quark
Bey blöden Augen, finsterm Wetter
Bey einer Lampe, schwach von Licht,
Verfasst' ich diese saubern Blätter.
Man schelte mich deswegen nicht!

Seine stärksten musikalischen Kompositionen datieren aus den letzten Jahren seines Lebens, als er über achtzig Jahre alt war.[227] Ein Jahr vor seinem Tode 1767 veröffentlichte er noch ein theoretisches Werk und schrieb eine Passion. Er starb am 25. Juni 1767 zu Hamburg, reich an Jahren und an Ruhm. Er zählte mehr als sechsundachtzig Jahre.

Fassen wir die Resultate dieser langen Laufbahn nun zusammen und trachten wir, ihren Hauptlinien nachzugehen. Wie immer wir die Qualität dieser Lebensarbeit auch beurteilen mögen, es ist unmöglich, die phänomenale Quantität[228] zu

übersehen und die staunenswerte Vitalität eines Menschen, der vom zehnten bis zum sechsundachtzigsten Jahre mit nie ermattender Freude und Begeisterung komponiert, seine hundert andern Beschäftigungen gar nicht gerechnet.

Vom Anfang bis zum Schluß bleibt diese Vitalität enthusiastisch und frisch. In keinem Augenblick seines Lebens altert er und wird konservativ, sondern er strebt immer mit der Jugend vorwärts — ein seltener Fall. Seit seinen Anfängen zieht ihn die neue Kunst, die melodische, an, und er verbirgt seine Abneigung gegen das Versteinerte nicht.

1718 schreibt er im Hinblick auf sich diese schlechten französischen Verse nieder:

„*Ne les élève pas* (die Alten) *dans un ouvrage saint*
Au rang où dans ce temps les Auteurs ont atteint.
Plus féconde aujoud'hui la Musique divine
D'un art laborieux étale la doctrine,
Dont on voit chaque jour s'accroître les progrèz."

Diese Verse sprechen für ihn: in dem großen Streit der Alten und der Neuen ist er ein Moderner, und er glaubt an den Fortschritt. „Man darf zur Kunst nicht sagen: Du kannst nicht mehr weiter. — Man kann immer weiter, man soll immer weitergehen." „Ist in der Melodie nichts Neues mehr zu finden," schreibt er dem zaghaften Graun, „so muß man es in der Harmonie suchen."[229]

Der überaus konservative Graun ist entsetzt:

„In der Harmonie neue Thöne suchen, kommt mir ebenso vor, als in einer Sprache neue Buchstaben. Unsere jetzigen Sprachlehrer schaffen lieber etliche ab."[230]

„Ja, heißt es: man soll aber nicht zu weit gehen; bis in den untersten Grund, antworte ich drauf," schreibt Telemann, „wenn man den Namen eines fleißigen Meisters ver-

dienen will. Solches habe zu bewerkstelligen getrachtet, als ich die Hand an mein Intervallensystem gelegt, und mir daher keinen Vorwurf wegen unnutzer Klauberey zu machen, sondern vielmehr, wenigstens von der Nachwelt, ein Gratias vermute."

Dieser verwegene Modernismus setzte sogar Neuerer wie Scheibe in Erstaunen. In seiner Vorrede zu seiner „Abhandlung von den Musicalischen Intervallen" (1739) sagt Scheibe, daß die Bekanntschaft mit Telemann, die er in Hamburg machte, ihn noch mehr in der Richtigkeit seines Systems bestärkt habe, „weil", so schreibt er, „ich in den musicalischen Stücken dieses großen Mannes sehr oft solche ungewöhnliche und fremde Intervallen antraf, die ich fast selbst noch nicht für brauchbar gehalten hatte, weil ich sie noch nicht bey andern Componisten angetroffen, ob ich sie schon längst unter die Reyhe der Intervallen hatte, und von ihrer Gewißheit aus meinem System bereits überführet war . . . Ich hörte mit größtem Vergnügen, daß Er alle Intervalle, die sich in meinem System befanden, mit der schönsten Zierlichkeit und so nachdrücklich und rührend in seinen Stücken anbrachte, wo es nur die Stärke der Gemütsbewegungen erforderte, daß man, ohne der Natur selbst zu wiedersprechen, diese Intervallen unmöglich verwerfen konnte . . ."

Ein anderes Feld der Musik, auf dem er ein begeisterter Neuerer war, ist die Tonmalerei. Hier erreichte er einen universellen Ruhm, indem er zugleich den Vorurteilen seiner Landsleute entgegentrat: denn man liebte diese musikalischen Schilderungen, die nach französischem Geschmack waren, in Deutschland nur wenig; indessen ließen sich auch die Strengsten von der Kraft einiger dieser Bilder unterjochen. Max Schneider hat in einer Lessingausgabe[231] das folgende Urteil von Philipp Emanuel Bach gefunden:

„Herr Bach, welcher hier in Hamburg Telemanns Stelle erhalten hat, ist beständig ein besonderer Freund von diesem gewesen ... Telemann, sagt er, ist ein großer Mahler, wovon er besonders in einem seiner Jahrgänge (Zyklen kirchlicher Musik für alle Festtage des Jahres), welcher hier der Zellische heißt, ganz ausnehmende Beweise gegeben hat. Unter andern führte er mir eine gewisse Arie an, worin er das Erstaunen und Schrecken über die Erscheinung eines Geistes ganz unnachahmlich ausgedrückt habe, so daß man auch ohne die Worte, welche höchst elend sind, gleich hören könne, was die Musik wolle. Aber Telemann übertrieb auch nicht selten seine Nachahmung in das Abgeschmackte, indem er Dinge mahlte, welche die Musik garnicht mahlen sollte. Graun hingegen hatte einen viel zu zärtlichen Geschmack, um in diesen Fehler zu fallen; aber die Hut, auf der er desfalls beständig stand, macht auch, daß er selten oder gar nicht mahlte und sich meistensteils einer lieblichen Melodie begnügte."

Sicherlich hatte Graun einen feineren Sinn für das Schöne, aber der Telemanns für das Leben war viel stärker.

Ein vornehmer Kritiker jener Zeit, Christian David Ebeling, Professor am Hamburger Johanneum, schrieb[232] kurz nach Telemanns Tode:

„Ein großer Hauptfehler in allen seinen Werken, den er den Franzosen abgelernt hatte: er war so sehr in die musikalischen Mahlereyen verliebt, daß er sie nicht selten ganz widersinnig anbrachte, an einem mahlerischen Worte oder Gedanken kleben blieb, und darüber den Affekt des Ganzen vergaß; daß er in Spielwerke verfiel, und Dinge mahlen wollte, die keine Musik ausdrücken kann ... Aber man muß auch gestehen, daß keiner mit stärkern Zügen mahlt, und die Einbildungskraft mehr zu erheben weiß, als er, wenn er diese Schönheiten zur rechten Zeit anbringt."

Man vergesse nicht, daß Händel sich zu gleicher Zeit der gleichen deutschen Kritik aussetzte. Schrieb doch Peter Schulz 1772, er könne nicht verstehn, wie ein Mann von Händels Begabung sich und sein Talent so weit erniedrigen kann, in einem Oratorium durch Noten die ägyptischen Plagen, die hüpfenden Heuschrecken, das Ungeziefer und andere ähnlich ekelhafte Dinge zu malen. Man könne sich einen törichteren Mißbrauch der Kunst nicht vorstellen.

Der wackere Peter Schulz ist ein charmanter Musiker, und in der Theorie hat er möglicherweise recht; aber was nützen Theorien? Alle Ästhetiker der Welt können durch a + b beweisen, daß jede Tonmalerei absurd ist und daß Händel ebenso wie später Berlioz und Richard Strauß sich gegen den guten Geschmack und gegen die Musik selbst vergangen haben: das hindert nicht, daß der Hagelchor in „Israel in Ägypten" ein Meisterwerk ist und daß man seinem Brausen ebensowenig widerstehen kann wie dem Rakoczymarsch oder der Schlacht im „Heldenleben". Ohne eine überflüssige Diskussion heraufzubeschwören (denn die Musik bedarf ihrer nicht, und das Publikum folgt der Musik und läßt die Streiter im Stich) muß man bemerken, daß man schon zu Telemanns Zeit hier auf französische Einflüsse aufmerksam wurde.

Man hat in seiner Lebensbeschreibung gesehen, daß ihm die Möglichkeiten, französische Musik kennenzulernen, nicht gefehlt hatten. Im ganzen war seine musikalische Erziehung mehr französisch als deutsch. Zuerst in Hannover, als er siebzehnjährig das Gymnasium in Hildesheim besuchte, dann 1705 in Sorau und ein drittes Mal in Eisenach, bei Pantaleon Hebenstreit (1709), hatte er sich in einem französischen Milieu befunden und sich bemüht, im französischen Stil zu arbeiten. Seine Pariser Reise 1737 hatte ihn völlig zu einem Franzosen

in Deutschland gemacht, der von seiner Sache durchdrungen war und sie mit Überzeugung vertrat. Er hatte die Franzosen in Deutschland in Mode gebracht.[233]

Wenn er daran dachte, die Eindrücke seiner Pariser Reise zu Papier zu bringen, so geschah es, nach seinem Geständnis, nur, um die landläufigen Vorurteile gegen französische Musik zu bekämpfen und um sie in ihrer wahren Schönheit, als subtile Nachahmerin der Natur aufzuzeigen.

Ein merkwürdiges Dokument zeigt uns, welch genauer Kenner französischen Stiles Telemann war: es ist dies eine Korrespondenz mit Graun von 1751—52 über Rameau[234]. Graun hatte Telemann einen langen Brief geschrieben, in dem er die Rezitative in „Kastor und Pollux" zerpflückte. Er tadelte den Mangel an Natürlichkeit, die falschen Intonationen, das Arioso, das im Rezitativ nicht am Platze war, die grundlosen Taktveränderungen, die „dem Sänger und Accompagnateurs" Schwierigkeiten machen: „. . . ist also nicht natürlich. Und halte ich es vor eine Haupt Regel: Man muß ohne erhebliche Ursache keine unnatürliche Schwierigkeiten machen," und er fügt „sub rosa" hinzu: „Mir deucht das französische Recitativ-Singen komme dem Hunde Geheule[235] etwas nahe . . . Enfin, mir gefällt die französische Recitatif Art ganz und gar nicht, u. wie ich in meinem Leben erfahren habe, so fält sie auch in keinem Theile der Welt als nur in Frankreich . . ." Und nun fällt er über Rameau her. „Rameau, welchen die Pariser *le Grand Rameau, l'honneur de la France* nennen. Rameau muß es wohl selbst auch glauben, daß er es sey, denn er hat, wie Hasse erzählt, selbst gesagt: Er könnte nichts schlechtes machen. Worinnen äußert sich denn seine rhetorische, philosophische und mathematische Gelehrsamkeit? in der Melodie oder im Satze? . . . Ich gestehe, ich habe in der Mathematique wenig oder nichts gethan, habe auch in der Jugend keine Gelegen-

GRAUN

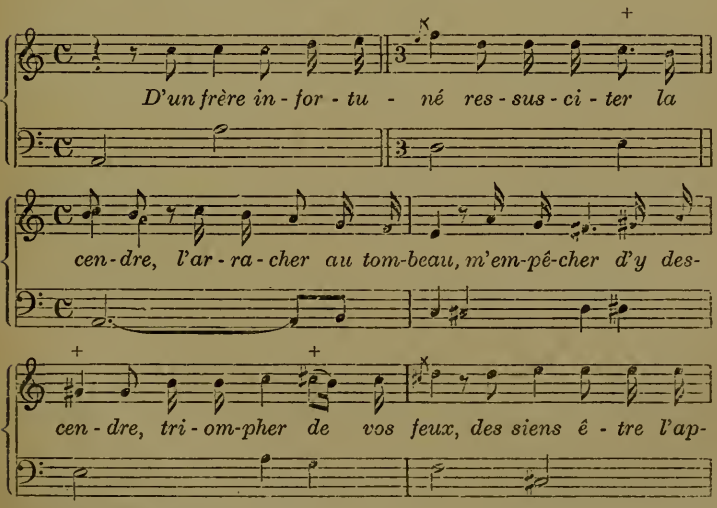
heit gehabt, habe aber auch erfahren, daß die mathematischen Compositeurs der practischen Music wenig Nutzen und Ehre verschafft, wie ich gleichfalls gesehen, daß der große Mathematicus Euler falsche . . . Sätze angegeben hat."

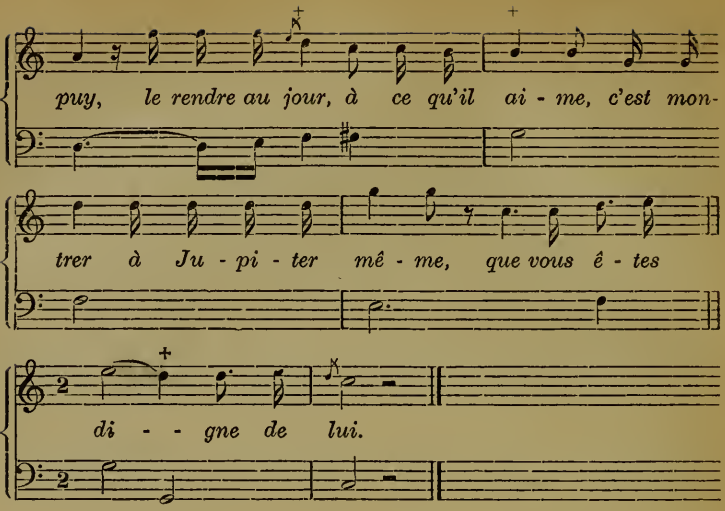
Telemann erwidert[236]:

„Hochedelgebohrener insonders Hochzuehrender Herr u. liebwehrtester Freund! Wir wollen uns vergleichen. Ew. Hochedelgeb. suchen zu behaupten: der Welschen[237] ihr Recitatif sey vernünftiger, als der Franzosen ihres. Ich sage sie taugen alle beyde nichts, in so fern wir ihnen eine Aehnlichkeit mit der Sprache beylegen; will aber doch, wenn Sie draufdringen, Ihnen Ihren ersten Satz, mit Vorbehaltung einer Bedenkzeit wegen des andern, friedliebend einräumen, auch das Mandat mit unterschreiben, daß künftig alle Völker nach dem Italiänischen Leisten recitiren sollen."

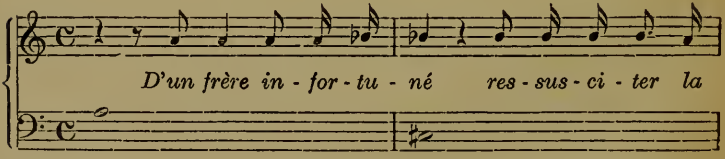
Darauf geht er die von Graun zitierte Stelle aus Rameaus „Kastor und Pollux" durch:

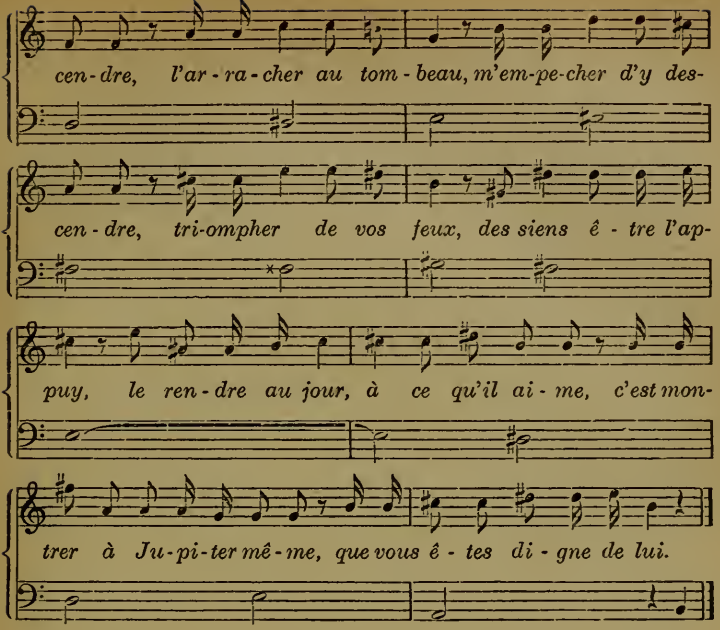
Télaïre zu Pollux (II. Akt, 5. Szene)





„Daß der herrschende Affect," sagt er, „herrisch sey, solches erhellet aus den Worten *digne de Jupiter même.* Diesen Affect hat der Componist nicht allein erreichet, sondern auch die Nebenobjecte im Vorbeygehen berühret. *Infortuné* zärtlich; *resusciter* ein rollender Triller; *l'arracher au tombeau*, prächtig; *m'empêcher* eine Aufhaltung, *triompher* trotzig; *à ce qu'il aime* zärtlich, *même* erhaben; *digne* eine Dehnung ... Bald bekomme ich Lust, auch den Baß durch zu gehen, da sich denn zeigen würde, daß er ohne matt zu werden, nicht anders hat seyn können, als er ist. Wie verhält sich unser Italiäner?" Der Italiener war Graun, der es für nötig gehalten hatte, die Stelle bei Rameau zu überarbeiten, und zwar auf folgende Weise:





Das wird nun von Telemann mit boshaftem Vergnügen durchgehechelt:

„Die Harmonie ist bis zur Hälfte traurig, bitter, sauer, und die Nebenobjecte sind, ungeachtet ihrer Verschiedenheit, auf einerley Ahrt vorgetragen, und ermüden also das Ohr . . . Im 2ten Tacte ist eine Pause wodurch der Wortverstand unterbrochen wird, im 7ten Tacte sind aus *rendre au jour* vier Sylben gemacht . . ." Nun folgen einige sehr richtige Bemerkungen über die Art, wie ein Franzose „rezitiert", ganz anders als ein Italiener, über die Aussprache verschiedener französischer Worte, die Graun falsch aufgefaßt hat, über „namhafte" Worte, die im Französischen vokalisiert werden müssen: „*Triompher*, *voler*, *chanter*, *rire*, *gloire*, *victoire*". Hier hat Telemann ein kleines ironisches Lächeln. „Die Tact Ver-

änderungen machen dem Franzosen gar keine Schwierigkeit. Es lauft alles nach einander fort, wie Champagnerwein ... Ob die französischen Recitative in keinem Welttheile gefallen, das weiß ich nicht, weil die Geschichtsbücher nichts davon melden ... Zum wenigsten habe ich Deutsche, Engländer, Rußen, Polacken u. auch ein Par Juden gekannt, die mir ganze Auftritte aus dem *Atys*, *Bellerophon* etc. auswendig vorgesungen. Das macht sie haben ihnen gefallen. Hingegen ist mir kein einziger Mensch vorgekommen, der von den Welschen mehr gesaget als: Sie wären schön, excellent, unvergleichlich, aber ich habe nichts davon behalten können ...“ Er fügt hinzu, daß er wohl seine Rezitative „nach dem Welschen Fuße abfaße ..., um mit dem Strome zu schwimmen,“ daß er aber ganze Zyklen religiöser Musik und Passionen im französischen Stil komponiert habe. Endlich bekennt er sich zu den harmonischen Kühnheiten und stützt sich dabei auf die Franzosen, die ihnen Beifall zollen.

Graun antwortet etwas beleidigt.[238] Er behauptet, daß Telemann Rameaus Rezitativ nicht ohne Malice verteidigt habe. „Denn“, sagt er, „Sie wollen wie aus einer kleinen Leichtfertigkeit glauben machen, daß bei *Infortuné* der Ausdruck zärtlich sey. Ich glaube aber, daß wenn es auch *bien heureux* wäre, der Ausdruck auch gantz wohl stehen könnte ... Durch einen rollenden Triller die Resuszitation zu exprimiren, ist mir ganz was unbekanndtes, weil man nur von einer einzigen Auferweckung ... was weiß, davon aber die Schrifft nichts gedenket, daß dabey was wäre gerollet worden ... Die Expreßion bey *l'arracher au tombeau* halten Sie vor prächtig ...“ Er glaube, „daß wenn die Worte etwan hießen: *mettre dans le tombeau*, die Modulation denen Worten ähnlicher seyn würde, als sie der Compositeur gemacht ... Das Zärtliche bey *à ce qu'il aime* kann nicht finden, wenn bey dem Contrario, *à ce*

qu'il hait könne die Modulation eben auch mit Recht paßiren. Bey der vermeinten Erhabenheit des Wortes *même* stelle ich mir in Gedanken ein klägliches französisches Heulen vor, weil in einem hohen Tone 2 Sylben ausgesprochen werden müssen, welches dem habilsten Sänger sauer wird."

Nachdem er einige Fehler Rameaus bezeichnet hat, fügt er hinzu:

„Mon cher! mich deucht hierinnen sind Sie ein bißgen zu partialisch vor die Nation, sonst würden Sie dergleichen Hauptfehler wieder die Rhetoric nicht so leicht paßiren laßen, zumahl da alle Blätter von Rameau davon voll sind."

Hierauf geht er zu der an ihn gerichteten Kritik über: „Sie fragen, mon cher! Wie verhält sich . . . unser Italiener? Ich als ein teutzscher, wie Sie, suche das vornehmste in der gantzen Rede zu exprimiren, . . . die eintzelne Wort-Expreßiones aber, wenn sie nicht natürlich fallen, gantz und gar erlaße . . ., verbleibe also bey dem mir vor vernünftig vorkommenden Schlentrian, (wie Sie ihn zu nennen belieben.) Denn in der stuffen Weise angebrachten Erhöhung der Music finde eine wahrhaffte Nachahmung des Redners, welcher seine Stimme dabey erheben wird und muß."

Ungern gesteht er ein, daß er sich bei der Zählung der Silben des französischen Verses geirrt habe und hat dafür die sonderbare Ausrede, die französischen Komödianten sprächen ihre Verse, als wenn es Prosa wäre, und nähmen die Anzahl der Silben nicht so genau in Acht.[239]

Wir haben Telemanns Antwort nicht mehr, aber ein Brief Grauns vom 15. Mai 1756 beweist, daß sie vier Jahre später noch immer über dem Rameauschen Rezitativ im Streit lagen und daß keiner von beiden nachgab.

Dieser ästhetische Zweikampf zweier deutscher Musiker von höchster Geltung im 18. Jahrhundert zeigt bei beiden eine

ernste Kenntnis der französischen Musik und Sprache. Telemann zeigt sich darin, wie während seines ganzen Lebens, als der Vorkämpfer französischer Kunst in Deutschland. Das Wort, mit dem er sie charakterisiert (die französische Musik, die subtile Nachahmerin der Natur), läßt sich auch auf seine eigene Musik anwenden. Er hat dazu beigetragen, daß die deutsche Musik von der Intelligenz und der Ausdrucksschärfe französischer Kunst angenommen und die Gefahr, unter Meistern wie Graun in einem abstrakten Schönheitsideal blaß und ausdruckslos zu werden, überwunden hat.

Zu gleicher Zeit hat er die ursprüngliche Verve, den energischen leichten, lebhaften Ausdruck der polnischen und der neueren italienischen Musik mitgebracht. Das war nötig: die deutsche Musik in all ihrer Größe roch ein wenig nach Moder. Man hätte vielleicht nicht mehr atmen können ohne die Ströme frischer Luft, welche Leute wie Telemann durch die offenen Pforten Frankreichs, Polens, Italiens hereinließen — bis endlich Johann Stamitz die vielleicht wichtigste, die Böhmens öffnete. Wenn man das gewaltige Auflodern der Flamme begreifen will, die in der deutschen Musik zur Zeit Haydns, Mozarts und Beethovens so strahlende Helle verbreitete, muß man die kennenlernen, die den großen Stoß geschichtet haben, muß man sehen, wo das Feuer zuerst aufglimmte. Ohne dieses würden die großen Klassiker wie ein Wunder erscheinen, während sie im Gegenteil nur die natürliche Entwicklung eines ganzen Jahrhunderts von genialen Begabungen abschlossen.

Ich will nun einige der Wege aufzeigen, die Telemann der deutschen Musik gebahnt hat.

Sogar die ungerechtesten seiner Kritiker haben seine große komische Begabung für das Theater anerkannt. Er scheint derjenige gewesen zu sein, der die komische Oper zuerst in Deutsch-

land heimisch gemacht hat. Zweifellos findet man hier und da komische Züge bei Keiser: es war im Hamburger Theater üblich, daß ein Clown, ein komischer Diener, in allen Stücken, selbst in den tragischen, vorkam; er sang komische Lieder mit sehr einfacher, zuweilen einstimmiger Begleitung oder ganz ohne eine solche. Selbst Händel gehorcht dieser Tradition in seiner in Hamburg gespielten „Almira". Man spricht auch von einem Keiserschen Singspiel aus dem Jahre 1710, „Bon Vivant oder die Leipziger Messe", und es scheint auch noch andere derartige Veranstaltungen um jene Zeit gegeben zu haben. Indessen wurde der wirklich komische Stil in die deutsche Musik erst durch Telemann eingeführt; die einzige komische Oper, die uns von Keiser erhalten ist, „*Jodelet*" (1726), kommt erst nach denen von Telemann und ist sicherlich von ihnen beeinflußt. Telemann besaß Humor. Er fing damit an, dem Zeitgeschmack entsprechend, kleine komische Lieder für den Clown zu schreiben[240]. Das genügte ihm aber noch nicht. Er hatte einen Hang zur Spötterei, wie Ottzenn bemerkt, und verstand die komische Seite einer Figur oder einer Situation aufzuzeigen, wo der Textdichter nur die ernste gesehen hatte. Seine erste, in Hamburg gespielte Oper, „Der geduldige Sokrates" (1721), weist ausgezeichnete Szenen auf. Sie behandelt das eheliche Unglück des Sokrates. Der Librettist fand, daß eine böse Frau nicht genügt, und versah ihn großmütig mit deren zwei, die sich unaufhörlich zanken und die Sokrates zu besänftigen hat. Das Duett der Schreierinnen im zweiten Akt[241] ist so unterhaltend, daß es heute noch Erfolg haben könnte.

Diese Buffo-Strömung zeigt sich in Hamburg besonders seit 1724. Die Oper langweilte; man versuchte, in Deutschland die komischen Intermezzi der Italiener einzuführen, welche damals ganz neu waren. Man mengte französische komische Ballette ein. Im Fasching 1724 gab man in Hamburg Frag-

mente der „Galanten Europa" von Campra und des „*Pourceaugnac*" von Lully; Telemann schrieb dazu komische Tänze auf französische Art[242]. Im nächsten Jahre ließ er ein Intermezzo auf italienische Manier, „Pimpinone oder die ungleiche Heirat", spielen, dessen Sujet genau das der „*Serva padrona*" ist, die vier Jahre später geschrieben wurde. Auch der Stil ist dem Pergolesis sehr verwandt. Wer ist nun das gemeinsame Vorbild? Sicherlich ein Italiener, vielleicht Leonardo Vinci, dessen erste komische Opern aus dem Jahre 1720 stammen. Jedenfalls ist hier ein merkwürdiges Beispiel dafür, mit welcher Raschheit Sujets und Stile von einem Ende Europas zum andern wanderten, und auch eins für Telemanns Geschick, sich der fremden Art anzupassen.

Der deutsche Text dieser Vorläuferin der „*Serva padrona*" ist von Praetorius. Er enthält zwei Personen, Pimpinone und Vespetta, und drei Szenen ohne Ouverture. Beim Aufziehen des Vorhangs singt Vespetta eine reizende kleine Arie, in der sie ihre Qualitäten als Kammerfrau rühmt.[243] Die geistvolle Musik hat einen völlig neapolitanischen Charakter, pergolesisch vor Pergolesi, die gleiche nervöse Lebhaftigkeit, die abgehackten Wendungen, die plötzlichen Unterbrechungen und überraschenden Sprünge, die spöttischen Repliken des Orchesters, welches die Vorzüge Vespettas unterstreicht oder ihnen widerspricht: „*Son da bene, son sincera, non ambisco, non pretendo . . .*"

Pimpinone erscheint; Vespetta beginnt den Alten mit einer deutschen Arie zu umschmeicheln; mitten in ihrem Gesang bezeugen drei kurze *a parte* ihre Zufriedenheit. Ein Duett, in dem beide Personen das gleiche Motiv haben, beendigt das erste Intermezzo. Im zweiten bittet Vespetta um Verzeihung für ein unbedeutendes Versehen und stellt es so an, daß sie noch Lob erntet. Sie benimmt sich so, daß Pimpinone ihr anträgt, seine Pimpinona zu werden, doch läßt sie sich sehr

bitten. Im dritten Intermezzo ist sie die Herrin geworden. Soweit ist Pergolesi nicht gekommen, was von seinem Takt zeugt; denn nun wird die Geschichte minder erquicklich. Aber um das Hamburger Publikum zufriedenzustellen, mußte es Stockprügel geben. So beherrscht also Vespetta das Haus und läßt Pimpinone nicht die mindeste Freiheit, der, allein geblieben, sehr darüber klagt. Er spielt sich selbst ein Gespräch seines Weibes mit einer Gevatterin vor, wobei er beide Stimmen nachahmt, dann einen Streit zwischen sich und seiner Frau, in dem er unterliegt. Vespetta erscheint, neuer Zank, und in einem Schlußduett jammert Pimpinone, während Vespetta hell auflacht.[244] Hier ist eines der ersten Beispiele des Duetts, in welchem beide Charaktere auf individuelle Art gezeichnet und gerade durch ihren Gegensatz komisch werden. Ein so großer Bühnenmusiker Händel auch war, er hat diese neue Kunst nie wirklich versucht.

Immerhin war der komische Stil Telemanns noch zu italienisch und mußte deutschem Wort und deutschem Denken noch besser angenähert und mit kleinen Liedern von gutmütiger Komik, wie er sie gelegentlich schrieb, ausgeschmückt werden. Aber der erste Schritt war getan, und dieser flinke und sprühende Stil eines Vinci oder Pergolesi sollte der deutschen Kunst nicht mehr verloren gehen. Seine Verve elektrisierte die etwas steife Lustigkeit der Landsleute des großen Bach. Er trug nicht nur zum Entstehen des Singspiels bei, sondern sein Lächeln belebt noch die neuen Mannheimer und Wiener Symphonien.

Ich übergehe die andern komischen Intermezzi Telemanns: „*La Capricciosa*“, „Die Amours der Vespetta“ (eine Fortsetzung des „Pimpinone“) usw., sondern erwähne nur noch einen „Don Quichott“ (1735), der heitere Stücke und gut gesehene Charaktere enthält[245].

Aber dies ist nur eine Seite des Bühnentalentes von Telemann; man hat nur allzusehr die andere, die tragische, vergessen. Selbst der einzige Historiker, der sich mit seinen Opern beschäftigt hat, Curt Ottzenn, verweilt nicht genug dabei. Wenn ihm sein Schreibfieber Zeit zum Denken läßt, ist Telemann zu allem fähig, sogar zur Tiefe. In seinen Opern gibt es nicht nur schöne ernste Arien, sondern, was noch seltener ist, schöne Chöre. Derjenige, welcher im dritten Akt des „Sokrates“[246] ein Adonisfest veranschaulicht, ist von erstaunlich modernem Stil.[247] Das Orchester umfaßt drei *Clarini sordinati*, zwei Hoboen, welche in gedehnten Tönen eine klagende Melodie hören lassen, zwei Violinen, eine Viola und den Kontrabaß, *senza cembalo*. Der dunkle Klang ist sehr schön. Telemann hat wirklich den Zusammenklang der „verschiedenen sonoren Gruppen gefunden“, den man kaum zu suchen anfing. Das Stück hat eine reine Ergriffenheit, in der sich schon die neuantike Reinheit Glucks ankündigt. Es könnte ein Chor aus „Alceste“ sein; auch in der Harmonie kommt das zum Ausdruck.

Man findet bei Telemann aber auch eine romantische Note, einen Sinn für die Poesie der Natur, welche auch Händel nicht fremd ist, aber bei Telemann vielleicht noch verfeinerter auftritt, wenn er sich Mühe gibt, denn sein Empfinden ist moderner. So überrascht die Nachtigallenarie der Mirtilla im „Damon“ (1724) unter den unzähligen Nachtigallenarien jener Zeit durch ihre ganz impressionistische Feinheit.

Dennoch genügen Telemanns Opern allein nicht, um ihn zu beurteilen. Die acht, die uns erhalten sind, sowie die Serenata „Don Quichott der Löwenritter“ wurden alle in Hamburg in den wenigen Jahren von 1721—29 geschrieben.[248] In dem folgenden halben Jahrhundert hat sich Telemann sehr ent-

wickelt, und man muß ihn gerechterweise nach den Werken der zweiten Hälfte seines Lebens beurteilen oder mehr noch nach denen des Endes: denn hier erst zeigt er ganz, was er kann.

Statt der Opern haben wir aus dieser Zeit Oratorien und dramatische Kantaten. Die von Max Schneider in den Denkmälern der deutschen Tonkunst veröffentlichten — „Der Tag des Gerichts" und „Ino" — sind für die Geschichte der deutschen dramatischen Musik fast ebenso interessant wie die Opern von Rameau und Gluck.

Die Dichtung zum „Tag des Gerichts"[249], „einem Singgedicht voll starker Bewegungen", stammt von einem früheren Schüler Telemanns am Hamburger Gymnasium, dem Pastor Ahler, einem freisinnigen, keineswegs pietistischen Mann. Zu Beginn erwarten die Gläubigen die Ankunft Christi; die Ungläubigen, als richtige Philosophen des 18. Jahrhunderts, verspotten sie im Namen der Wissenschaft und der Vernunft. Nach einer ersten etwas schwachen und abstrakten Meditation beginnt das Gericht: die Wogen bäumen sich auf, Blitze zucken, Welten wanken und stürzen ein, der Engel erscheint, die Trompeten tönen: Christus ist da. Er ruft die Gläubigen zu sich, deren Jubelchöre ihn umbrausen, und stürzt die heulenden Sünder in den Abgrund. Der vierte Teil handelt von dem Glück der Seligen. Vom zweiten zum vierten Teil ist dies Werk ein einziges mächtiges Crescendo; der dritte und der vierte Teil scheinen nur ein einziger und gehören ganz zusammen, ohne Unterbrechung. „In wie hohem Grade hat der Komponist das Streben des Dichters nach Geschlossenheit der von der zweiten Betrachtung ab unaufhaltsam vorwärtsdringenden Handlung gefördert! Niemand wird da an Pausen zwischen den einzelnen Musikstücken denken können; in einem Zuge geht es weiter, selbst das anfänglich so häufig verwende D a c a p o wird fallen gelassen oder erscheint doch nur noch, wo

es — auffallend kurz — die dramatische Entwicklung nicht hemmt."[250] Rezitative, Choräle, Arien, Chöre gehen eins ins andere über[251] und heben einander durch ihren Kontrast, indem sie so die dramatische Wirkung verdoppeln.[252] Telemann hat sich mit wahrer Herzensfreude einem Thema hingegeben, das ihm so reichen Stoff zu Malereien bot: das Prasseln und stürmische Wogen der Geigen im Chor zu Beginn des zweiten Teils: „Es rauscht, so rasseln stark rollende Wagen", mit seinem dramatischen, fast Beethovenschen Schluß; die Erzählung von den Wundern, die den Untergang der Welt einleiten, die Flammen, die aus der Erde steigen, das stürmische Jagen der Wolken, die zerklaffende Sphärenharmonie, der Mond, der aus seiner Bahn tritt, der Ozean, der sich erhebt, endlich die Trompete des Jüngsten Gerichts. Der packendste der Chöre ist jener der Sünder, die in die Hölle gestürzt werden, mit ihren das Entsetzen ausdrückenden Synkopen und dem dumpfen Rollen des Orchesters.[253] An schönen Arien fehlt es nicht, namentlich im letzten Teil[254], allein sie sind weniger originell als die von der Malerei des Orchesters begleiteten Rezitative. Es ist Händelscher oder Bachscher Stil, aber ohne kontrapunktische Strenge. Die neue melodische Kunst mischt sich hier zuweilen mit einer strengen Form, die für einen Telemann schon etwas Altmodisches hat.[255] Hier liegt auch nicht die Stärke der Arbeit, sondern in ihren beschreibenden Szenen und dramatischen Chören.

Die Kantate „Ino" verfolgt den Weg des musikalischen Dramas noch weiter. Die Dichtung ist ein Meisterwerk Ramlers, der sein Teil zur Wiedererweckung des deutschen Liedes beitrug. Sie wurde 1765 veröffentlicht. Einige Tonsetzer haben sie in Musik gesetzt, unter anderm Johann Christoph Friedrich Bach aus Bückeburg, Kirnberger, Abt Vogler. Sie wäre noch ein schöner Vorwurf für einen Musiker von heute. Die Sage

von Ino, der Tochter des Kadmos und der Harmonia, der Schwester der Semele und Amme des Dionysos, ist bekannt. Sie vermählt sich dem Athamas, der, von Juno um den Verstand gebracht, einen seiner Söhne tötet und den andern töten will. Ino entflieht mit dem Kinde, und da sie sich verfolgt sieht, stürzt sie sich ins Meer, das sie empfängt: sie wird zur weißen Leukothea, dem Schaum des Meeres gleich. — Die Ramlersche Dichtung läßt allein Ino vom Anfang bis zum Schluß auftreten: es ist eine Rolle von erdrückenden Maßen, denn sie bewegt sich in immerwährender Leidenschaft. Zu Beginn erscheint sie in raschem Lauf auf den Felsen über dem Meer; sie hat die Kraft nicht mehr zu fliehen und fleht zu den Göttern. Sie gewahrt Athamas, hört ihn rufen und wirft sich ins Meer. Eine sanfte und ruhige Symphonie empfängt sie. Ino spricht ihr Entzücken aus; allein sie gewahrt, daß ihr das Kind aus den Armen gefallen ist, glaubt es tot, ruft nach ihm und will sterben. Sie sieht den Chor der Tritonen und Najaden, die es tragen; sie beschreibt ihren wunderbaren Weg auf den Grund des Meeres, die Korallen und Perlen, die sich in ihren Haaren fangen; die Tritonen umtanzen sie und begrüßen sie als ihre Göttin unter dem Namen Leukothea. Plötzlich sieht Ino, wie die Meeresgötter sich wenden und zur Huldigung die Arme ausstrecken: Neptun naht in seinem Wagen, von schnaubenden Rossen gezogen, den goldenen Dreizack in der Hand. Ein Jubelgesang an den Gott beschließt die Kantate.

Diese prachtvollen hellenischen Visionen riefen nach der Phantasie eines Musikers, der zugleich Maler und Dichter war. Telemanns Musik ist der Dichtung würdig. Es ist wunderbar, daß ein mehr als Achtzigjähriger ein so frisches und so leidenschaftliches Werk schreiben konnte. Es gehört vollkommen zu der Gattung musikalischer Dramen. Wenn Gluck auch wahrscheinlich Einfluß auf die Ino des Telemann gehabt hat[256],

konnte es doch auch sein, daß er seinerseits von der Ino viel gelernt hat. Viele Stellen rivalisieren mit den berühmtesten dramatischen Rezitativen der „Alceste“ oder der „Iphigenie in Aulis“. Vom ersten Takt an ist man mitten in der Handlung. Eine großartige, etwas schwere Energie, der Glucks ähnlich, belebt die erste Arie.[257] Das Orchester, welches das Entsetzen Inos, die Ankunft des Athamas, Inos Sprung ins Meer darstellt, ist für jene Zeit von erstaunlich malerischer Kraft. Man glaubt am Schlusse die Wogen zu sehen, die sich öffnen, man verfolgt den Körper Inos, der in der Tiefe versinkt und sieht, wie das Meer sich wieder schließt. Die ruhig-klare Symphonie, die den königlichen Frieden der Gewässer darstellt, ist von Händelscher Schönheit. Aber nichts, nicht nur in dieser Kantate, sondern wie es mir scheint, in Telemanns Lebenswerk, übertrifft die Szene von Inos Verzweiflung, als sie ihren Sohn verloren zu haben glaubt.[258] Diese Stelle ist eines Beethoven würdig mit einigen Berliozschen Zügen in der Orchesterbegleitung. Die Ergriffenheit ist von einer ganz einzigen Intensität und Freiheit. Der Mann, der dies schreiben konnte, war ein großer Musiker und verdiente seinen Ruhm und verdient nicht, daß er heute vollständig vergessen ist.

Das übrige Werk enthält nichts, was an diese Größe heranreichte, obgleich es an Schönheiten nicht fehlt und sie, wie im „Tag des Gerichts“, einander wechselweise zur Geltung bringen, sei es durch ihre Verkettungen[259], sei es durch ihre Kontraste. Den leidenschaftlichen Klagen Inos folgt ein Stück im Neunachteltakt, welches den schönen Reigen der Nereiden um das Kind darstellt. Dann folgt die Fahrt durch das Wasser, die leichten Wellen, welche die göttlichen Reisenden tragen, kleine Tänze im galanten Stil, die einen kurzen Ruhepunkt im Gesang bilden, eine reizende Arie mit zwei Flöten und Violinen *con sordini* „Meint ihr mich“[260], ein wenig in Hasses Vokal- und Instru-

mentalstil. Ein Instrumentalrezitativ kündet machtvoll das Erscheinen Neptuns an. Schließlich endet das Werk mit einer Bravourarie, die einen germanisierten Rossinistil ankündigt, wie man ihn in den ersten zwanzig Jahren des 19. Jahrhunderts bei Weber und selbst gelegentlich bei Beethoven findet. Im ganzen Laufe dieses Werkes ist nicht eine Unterbrechung, nicht ein Seccorezitativ. Alles geht in einem Fluß und folgt dem Laufe des Werkes; nur am Anfang und am Schluß finden sich zwei Dacapoarien.

Wenn man von solchen Arbeiten liest, schämt man sich ein wenig, so lange nichts von Telemanns Kunst gewußt zu haben, und grollt ihm zugleich, daß er von einer solchen Begabung nicht den Gebrauch gemacht hat, den er hätte machen müssen. Man ist ärgerlich, Plattheiten und Trivialitäten neben vollkommenen Schönheiten zu finden. Wenn Telemann sorgsamer mit seiner Kunst verfahren wäre, wenn er nicht soviel geschrieben, nicht soviel Ämter übernommen hätte, würde sein Name in der Geschichte vielleicht ein stärkeres Echo haben als selbst der von Gluck; zumindest hätte er seinen Ruhm geteilt. Aber hier sieht man einmal, von welch gerechter Moral zuweilen die Urteile der Geschichte sind: es genügt nicht, Talent zu haben, es genügt auch nicht, fleißig zu arbeiten — wer wäre fleißiger gewesen als Telemann? —, man muß auch Charakter haben. Gluck hat, mit viel weniger Musik in sich als zehn andere Komponisten des 18. Jahrhunderts, als Hasse, Graun, Telemann, das Werk zustande gebracht, zu dem andere das Material zusammengetragen haben und von dem er nicht einmal den zehnten Teil benutzt hat. Denn er besaß die machtvolle Beherrschung über seine Kunst und sein Genie. Er war ein Mann. Die andern waren nur Musiker. Und in der Musik ist das nicht genug.

Man müßte auch Telemanns Anteil an der Instrumentalmusik studieren. Er war einer der deutschen Vorkämpfer der „französischen Ouvertüre". Bekanntlich versteht man darunter die dreiteilige Symphonie nach Lullys Art: 1. langsam, 2. rasch, 3. langsam, der rasche Teil frei fugiert und der langsame des ersten Teiles in der Regel zum Schluß wiederholt. Die französische Ouvertüre kam 1679 mit Steffani und 1680 mit Cousser nach Deutschland. Sie erreichte den Höhepunkt ihrer Beliebtheit gerade zur Zeit Telemanns, in den ersten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts. Wir haben gesehen, daß Telemann diese Instrumentalform mit Vorliebe gegen 1704—05 angewendet hat, als er beim Grafen Promnitz in Sorau die Werke Lullys und Campras kennen lernte. Er schrieb damals in zwei Jahren zweihundert französische Ouvertüren und gebraucht noch in Hamburg diese Form für einzelne Opern[261].

Das hindert ihn nicht, gelegentlich auch die italienische Ouvertüre anzuwenden: 1. rasch, 2. langsam, 3. rasch. Er nennt sie Konzert, weil er eine erste konzertierende Violine darin benutzt. Wir haben ein ganz hübsches Beispiel dafür in der Ouvertüre zum „Damon" (1724)[262], dessen Stil analog dem der *concerti grossi* Händels ist, welche aus 1738—39 stammen. Zu bemerken wäre, daß der dritte Teil (*vivace* $^3/_8$) ein Dacapo ist, dessen mittlerer Teil in Moll steht.

Telemann schrieb auch für seine Opern Instrumentalstücke, in denen französischer Einfluß bemerkbar ist, besonders in den hie und da gesungenen Tanzstücken[263].

Unter den andern Instrumentalformen, die er anwendet, ist die hauptsächlichste das Instrumentaltrio, die Triosonate, wie sie die Deutschen nannten[264]. Sie hat in der Musik von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. einen bedeuten-

den Platz eingenommen und viel zur Entwicklung der Sonatenform beigetragen. Telemann beschäftigte sich mit ihr besonders in Eisenach 1708; er sagt, daß nichts von seiner Musik so geschätzt wurde wie diese Werke. Er verfuhr bei diesen Arbeiten, wie er selbst erzählt, so, daß die zweite Stimme die erste zu sein schien und daß der Baß eine natürliche Melodie war, die mit den andern die entsprechende Harmonie ergab, bei jeder Note vorwärtsschreitend, so daß es schien, als könne es nicht anders sein. Hugo Riemann hat eins dieser Trios in seiner Sammlung „*Collegium musicum*" veröffentlicht. Dieses Trio in Es-Dur, der „Tafelmusik" von Telemann entnommen, hat vier Sätze: 1. *affettuoso*, 2. *vivace* $^3/_8$, 3. *grave*, 4. *allegro* $^2/_4$. Das zweite und das vierte Stück sind zweiteilig mit Wiederholung. Das erste und zweite Stück hängen zusammen, ähnlich dem *grave* und *fugué* der französischen Ouvertüre. Die Form ist noch die der Sonate mit einem Thema, neben dem langsam ein Nebenthema aufzukeimen beginnt. Noch ist man dem Augenblick zu nahe, wo sich die Sonate aus der Suite löst, aber die Themen haben schon modernen Charakter; einige, namentlich das des *grave*, sind völlig italienisch, man kann sagen pergolesisch. Durch seinen Hang zu individuellem Ausdruck in der Instrumentalmusik hat Telemann Einfluß auf Joh. Friedrich Fasch aus Zerbst ausgeübt; allein hier hat der Schüler den Meister weit übertroffen. Fasch, auf den Hugo Riemann in den letzten Jahren verdienstlich wieder das Augenmerk gelenkt hat, war einer der stärksten Meister der Triosonate und einer der Vorkämpfer des modernen Symphoniestiles. Man sieht, daß Telemann auf allen musikalischen Gebieten: Theater, Kirche oder Instrumentalmusik, seinen Platz dort hat, wo die neuen Bewegungen einsetzen.

VI.

Metastasio
als Vorläufer Glucks

Die Frage des Musikdramas hat keinen der großen Musiker und Musiker-Dichter des 18. Jahrhunderts gleichgültig gelassen. Alle haben versucht, es zu vervollkommnen oder es auf neue Grundlagen zu stellen. Es wäre ungerecht, Gluck allein die Reform der Oper zuzuschreiben. Händel, Hasse, Vinci, Rameau, Telemann, Graun, Jommelli und viele andere haben sich mit ihr beschäftigt. Hat sich doch selbst Metastasio, den man oft als das hauptsächlichste Hindernis für die Einführung des modernen lyrischen Dramas hinstellt, weil er im Gegensatze zu Gluck stand, nicht weniger als Gluck, wenn auch in anderer Weise, bemüht, der Oper all die psychologische und dramatische Wahrheit zu geben, die sich mit der Schönheit des Ausdrucks in Einklang bringen läßt.

Es mag nicht unnötig sein, daran zu erinnern, wie sich das Talent dieses Dichters gebildet hat, der musikalischer war als irgendeiner vor oder nach ihm — „dieses Mannes", wagte Burney sogar zu behaupten, „dessen Dichtungen wahrscheinlich der Vervollkommnung der sanghaften Melodie oder vielmehr der Musik überhaupt mehr gedient haben als die vereinten Anstrengungen aller großen Musiker Europas."

Seit seinen Anfängen als Wunderkind hatten ihm seine musikalischen Studien den Gedanken einer poetischen Reform eingegeben, die seinen Namen berühmt machen sollte. Die Zufälle seiner Herzensgeschichte, die er planvoll meisterte, haben nicht wenig zu seiner musikalisch-poetischen Vervollkommnung beigetragen. Einer Sängerin fiel das Verdienst zu, ihn entdeckt zu haben. E. Celani hat diese Geschichte in einem Artikel „*Il primo amore di P. Metastasio*" erzählt[265].

Zuerst verliebte sich Metastasio in die Tochter des Komponisten Francesco Gasparini, eines Schülers Corellis und Pasquinis, jenes Mannes, der die Kenntnis des *bel canto* vollkommen beherrschte und die bedeutendsten Schüler ausbildete,

wie die Faustina und Benedetto Marcello. Sie lernten sich in Rom 1718—19 kennen. Gasparini wollte Metastasio mit seiner Tochter Rosalia verheiraten, die Metastasio unter dem Namen Nice besang; Celani hat den Entwurf eines Ehekontrakts aus dem April 1719 wiederaufgefunden. Aber ein unerwartetes Hindernis trat ein, Metastasio reiste im Mai 1719 nach Neapel, und Rosalia heiratete einen andern.

In Neapel traf Metastasio mit der Frau zusammen, die den entscheidenden Einfluß auf seine künstlerische Laufbahn haben sollte: mit der Romanina (Marianna Benti), einer berühmten Sängerin und Gattin eines gewissen Bulgarelli. Metastasio war damals Schreiber bei einem Advokaten, der die Poesie haßte, was ihn aber nicht hinderte, Gedichte, Kantaten und Serenaden zu schreiben, die unter einem andern Namen erschienen. 1721 schrieb er zur Feier eines kaiserlichen Geburtstages eine Kantate „*Gli orti Esperidi*", von Porpora in Musik gesetzt; die Romanina, vorübergehend in Neapel, sang die Rolle der Venus. Der Erfolg war groß, die Romanina wollte den jungen Dichter kennen lernen und verliebte sich in ihn. Sie zählte fünfunddreißig Jahre, er dreiundzwanzig. Sie war nicht schön[266], mit groben, etwas männlichen Gesichtszügen, aber von großer Güte und starker Intelligenz. Die Elite der Künstler scharte sich in Neapel um sie: Hasse, Leo, Vinci, Palma, Scarlatti, Porpora, Pergolesi, Farinelli. In diesem Kreis vollendete Metastasio seine literarisch-musikalische Bildung, dank den Gesprächen dieser Männer, dem Unterricht, den ihm Porpora erteilte, und besonders den Ratschlägen, der tiefen Einsicht und Kunsterfahrung der Romanina. Für sie schrieb er sein erstes Melodrama, die „*Didone abbandonata*" (1724), denkwürdig in der Geschichte der italienischen Oper durch ihre Innigkeit und ihren Racineschen Reiz. Die Romanina glänzte in Rollen aus seinen ersten Dichtungen, dar-

unter im „*Siroe*", den fast alle großen Komponisten Europas in Musik gesetzt haben.

Nach 1727 gingen sie nach Rom und führten dort ein seltsames Familienleben zu dritt: Metastasio, die Romanina und der Gatte Bulgarelli. Die Romanina verachtete ihren Mann und liebte Metastasio mit eifersüchtiger Leidenschaft. Die alte, oft dagewesene Geschichte fand ihren unvermeidlichen Abschluß. Metastasio reiste ab. 1730 wurde er als *poeta Cesareo* nach Wien berufen. Er verließ Rom und gab seiner „*cara Marianna*" die Vollmacht, seinen Besitz und seine Renten zu verwalten, zu verkaufen und auszutauschen, ohne ihm Rechenschaft darüber ablegen zu müssen. Die Romanina konnte diesen Abschied nicht ertragen, und drei Monate später machte sie sich auf zur Reise nach Wien. Sie kam aber nicht weiter als bis Venedig. Ein Zeitgenosse[267] erzählt, daß die „*Didone abbandonata*" zum größten Teile die Geschichte Metastasios und der Romanina ist. Metastasio fürchtete, daß sie ihm in Wien Unannehmlichkeiten bereiten und seinem Ruf schaden könnte. Er verschaffte sich eine Kabinettsorder, die der Romanina die Einreise in die kaiserlichen Staaten untersagte. Die Romanina war außer sich und versuchte sich in ihrer Erregung mit einem Taschenmesser zu töten, verletzte sich aber nur an der Brust. Die Wunde war nicht tödlich, aber sie starb wenige Jahre danach aus Schmerz und Verzweiflung.

Einige ihrer Briefe an den Abbé Riva, der den Vermittler spielte, zeigen die Leidenschaft der unglücklichen Frau. Hier sind einige besonders rührende Zeilen, die sie in Venedig am 21. August 1730, vermutlich nach ihrem Selbstmordversuch und als sie versprochen hatte, vernünftig zu sein, an ihn schrieb:

„Da Sie dem F r e u n d e soviel Freundschaft bewahren, erhalten Sie ihn mir, helfen Sie ihm, machen Sie ihn so glücklich, als Sie nur können, und glauben Sie mir, daß ich keinen

andern Gedanken auf der Welt habe. Wenn ich mitunter verzweifle, dann nur, weil ich seinen Wert zu sehr kenne und weil es keinen größeren Schmerz für mich gibt, als getrennt von ihm zu leben. Aber ich bin so entschlossen, seine Achtung nicht zu verlieren, daß ich geduldig die Tyrannei ertragen will, die eine solche Grausamkeit geschehen läßt: ich versichere Sie, daß ich alles tun werde, um meinem sehr geliebten Freunde angenehm zu sein und um ihn mir zu erhalten; ich werde mein möglichstes tun, um gesund zu bleiben, in dem einzigen Gedanken, ihn nicht zu betrüben . . ."

Sie schleppte ihr elendes Leben noch vier Jahre hin. Metastasio antwortete mit kühler Höflichkeit auf ihre leidenschaftlichen Briefe. Die Vorwürfe der Romanina erschienen ihm „regelmäßig und unvermeidlich, wie ein Quartalsfieber". Sie starb in Rom am 26. Februar 1734, achtundvierzig Jahre alt und tat Metastasio die letzte edle Rache an, ihn zu ihrem Universalerben zu ernennen. „Ich tue dieses", sagte sie, „nicht nur aus Dankbarkeit für seine Ratschläge und die Hilfe, die er mir im Unglück und in langer Krankheit erwiesen hat, sondern damit er sich in Ruhe seinen Arbeiten hingeben möge, die ihm soviel Ruhm gebracht haben." Metastasio, beschämt von soviel Großmut, verzichtete zugunsten Bulgarellis und empfand heftige Gewissensbisse bei dem Gedanken an die „*povera e generosa Marianna*" . . . „Ich glaube, daß es keinen Trost für mich geben wird; der Rest meines Lebens wird saft- und freudlos sein." (13. März 1734.)

Das ist die Liebesgeschichte, die ein Stück Musikgeschichte ist, da es dieser Frau zu danken ist, daß Metastasio zum Racine der italienischen Oper wurde. Das Echo der Stimme jener Romanina klingt noch in seinen Versen wider, die, wie Andrès sagt, „so fließend und harmonisch sind, daß ich glaube, man muß zu singen anfangen, wenn man sie liest".

PETRVS. METASTASIVS
POETA. CAES.
NAT. ROMAE. III. NON. IAN. CIↃIↃCCXCVIII
MORT. VINDOB. PRID. ID. APR. CIↃIↃCCLXXXII

Nanteuil. sc.

Diese Sangbarkeit von Worten ohne Töne hatte den Zeitgenossen starken Eindruck gemacht. Marmontel bemerkt, daß „Metastasio die Phrasen, die Pausen, den Takt und alle Teile seiner Arien so festgelegt hat, als hätte er sie selbst gesungen".

Er sang sie auch in der Tat. Wenn er seine Dramen dichtete, saß er am *cembalo*, und oft schrieb er die Musik zu seinen Dichtungen. Man denke an Lully, der am Klavier Quinaults Gedichte sang und sie für sich zurechtmachte. Hier sind die Rollen vertauscht. Der italienische Quinault komponiert seine Gedichte am Klavier und zeichnet die Linien der Musik vor, die sie schmücken soll. In einem Brief vom 15. April 1750 schreibt Metastasio der Prinzessin Belmonte, der er die Musik von Caffarello zu seinem Gedicht „Abschied von Nice" schickt: „Caffarello kannte die Schwächen meiner Musik (*della mia musica*)" — das heißt, daß er welche geschrieben hatte — „die Worte haben ihm leid getan, und er hat ihnen ein besseres Gewand angepaßt." [268] In einem andern Briefe des gleichen Jahres (21. Februar 1750) an die gleiche sagt er:

„Eure Exzellenz wissen, daß ich nichts für den Gesang zu schreiben vermag, ohne mir — gut oder schlecht — die Musik dazu auszudenken. Das Gedicht, das ich sende, ist zur Musik geschrieben, die es begleitet. Diese Musik ist wahrlich sehr einfach; aber wenn man sie mit dem zärtlichen Ausdruck singen will, den ich voraussetze, wird man vielleicht alles darin finden, was nötig ist, um die Worte zu tragen. Man mag sie künstlicher ausführen, und das wird vielleicht den Beifall des Publikums für den Musiker erhöhen, aber liebenden Herzen weniger Freude machen." [269]

Niemals gab Metastasio seine Dichtungen einem Freunde, ohne die Musik beizulegen. So hat man nicht das Recht, seine Verse allein zu beurteilen ohne die Musik, für die er, wie Mar-

montel sagt, „ein Ahnungsvermögen“[270] hatte. Die Musik erschien ihm für die Poesie um so unentbehrlicher, als er in einem deutschen Lande lebte, wo seine italienische Sprache ihre volle Macht nur ausübte, wenn sie von Musik getragen in die Herzen drang. 1760 schreibt er dem Grafen Florio: „Seit den ersten Jahren meines Lebens in der Fremde habe ich mich überzeugt, daß unsere Dichtkunst hier nur Wurzel schlagen kann, wenn die Musik und die Aufführung hinzutreten.“

So war seine Dichtung ganz für Musik und Bühne berechnet. Man kann sich denken, wie verführerisch sie für die italienischen Komponisten des Jahrhunderts und ihre Nachahmer war. Nach Marmontels Wort „haben alle Musiker sich ihm ergeben“.[271] Zuerst waren sie von der Harmonie seiner Verse gefangen. Dann aber fanden sie in ihm einen sehr milden, sehr höflichen[272], aber sehr energischen Mentor. Hasse ließ sich von ihm leiten. Jommelli sagt, daß er mehr von Metastasio gelernt habe als von Durante, Leo, Feo, dem Padre Martini, also von allen seinen Meistern. Nicht nur eigneten sich seine Verse, an denen er keine Veränderungen gestattete, wunderbar für die Melodie, sie inspirierten sie geradezu, riefen sie förmlich herbei: nicht selten suggerierten sie dem Musiker das Thema der Arie.[273]

Jole-Maria Baroni gibt in einer Studie über die *Lirica musicale di Metastasio*[274] eine kurze Analyse der verschiedenen poetisch-musikalischen Gattungen, die er behandelte: Kanzonette, Kantate, Arie. Ich begnüge mich hier nur die musikalischen Reformen anzudeuten, die Metastasio zu verwirklichen berufen war.

Ihm gebührt das Verdienst, die Chöre wieder in die italienische Oper eingeführt zu haben. Darin stützte er sich auf die musikalischen Traditionen, die Wien bewahrt hatte.

Während die Chöre in der italienischen Oper außer Verwendung gekommen waren, hatten sie die Wiener Meister Joh. Jos. Fux und Carlo Agostino Badia hartnäckig beibehalten. Metastasio schöpfte an dieser noch lebendigen Quelle und behandelte die Chöre mit einer bis dahin nicht gekannten Kunst. Er führte sie nur an den Stellen der Handlung ein, wo sie natürlich und notwendig waren. Man fühlt, daß er bei ihrem Entwurf sich sehr oft die feierliche Einfachheit der antiken Tragödie zum Vorbild nahm.[275] In dem gleichen Geist haben sie seine komponierenden Freunde, die unter seinem Einfluß standen, wie Hasse, musikalisch behandelt. Wer den prachtvollen Priesterchor in Hasses „*Olimpiade*" (1756) studiert, wird mit Erstaunen die volle Entfaltung des neuantiken Stils in seiner schlichten Tragik und Religiosität bewundern müssen, dessen Handhabung oder Erfindung man zu sehr geneigt ist, Gluck allein zuzugestehn.

Aber die stärkste reformatorische Wirkung Metastasios und seiner Musiker ging von ihren rezitativen Szenen aus.

Die damalige italienische Oper war eine unausgeglichene Verbindung von *recitativo secco* und Arien. Das Seccorezitativ war ein eintöniges und sehr rasches Psalmodieren, das wenig vom gewöhnlichen Sprechton abwich und endlos über der Soloklavier-Begleitung, von einigen Bässen unterstützt, abrollte. Der Musiker kümmerte sich wenig darum und sparte seine Kräfte für die *Aria*, wo seine Virtuosität und die seines Interpreten freies Spiel hatten. Im Gegensatz dazu verweilte der Dichter gern beim Rezitativ, das seine Verse zur Geltung kommen ließ. Dieses summarische Verfahren war nach niemandes Geschmack. Der Dichter und der Musiker waren abwechselnd bloße Handlanger, zu wahrhaft gemeinsamer Arbeit kam es nicht. Indessen hatte sich seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in der Oper eine Misch-

form eingestellt, die langsam an den wichtigen Platz vorrücken sollte, den sie nun (fast möchte ich sagen: unglücklicherweise!) im modernen Musikdrama einnimmt: es war das vom Orchester begleitete Rezitativ, das *recitativo stromentale* oder, rascher und landläufiger, das *Accompagnato*. Lully hatte es in seinen letzten Opern[276] reizvoll anzuwenden gewußt. In der italienischen Oper aber erschien das *Accompagnato* regelmäßig erst seit Händel[277] und Leonardo Vinci (1690—1732). Dieser letztere, den der Präsident de Brosses den italienischen Lully nannte, hatte schon den Einfall, das *Accompagnato* auf den Gipfelpunkten dramatischer Handlung einzuführen, um den höchsten Grad von Leidenschaften auszudrücken. Indessen waren das bei ihm Genieblitze; er hat sie nicht weiter verfolgt.

Das Verdienst, die Wichtigkeit dieser Erfindung erkannt und sie klug und logisch ausgenutzt zu haben, fällt ganz offenbar, unter Metastasios Einfluß, Hasse zu, wie das Hermann Abert gezeigt hat[278]. Seit der „*Cleofide*“[279] (1731), deren zweiter Akt mit einer sehr kühnen akkompagnierten Rezitativszene schließt, gebraucht Hasse die *Accompagnati* für alle Aktschlüsse und Höhepunkte der Handlung, wie Visionen, Erscheinungen, *Lamenti*, Anrufungen, Seelenqualen. In der „*Clemenza di Tito*“ (1738) weist Abert sechs *Accompagnati* nach, von denen fünf den beiden Hauptheldeu zufallen und ihre inneren Kämpfe darstellen; das sechste, einer Nebenperson zugeteilt, schildert den Brand des Kapitols. Zweimal folgt den großen Orchesterrezitativen keine Arie. In der „*Didone abbandonata*“ (1743) ist der tragische Schluß bemerkenswert, der wie viele andere Beispiele[280] die irrige Legende widerlegt, daß alle Opern vor Gluck der Mode zuliebe mit einem guten Schluß enden mußten. Das ganze Drama wird in dieser ernst-bewegten und gespannten Schlußszene zusammengefaßt.

Welchen Anteil Metastasio am Aufbau dieser poetisch-musikalischen Architektur hatte, die dem Orchesterrezitativ die großen Momente der Handlung vorbehält, zeigt ein denkwürger Brief, den er an Hasse am 20. Oktober 1790 über seinen „*Attilio Regolo*" schrieb[281]; er ist es wert, daß man die Aufmerksamkeit auf ihn lenkt. Nie beaufsichtigte ein Dichter strenger die Arbeit des Musikers und bestimmte mit größerer Genauigkeit die Art Musik, die jeder Szene zukam.

Nach einer langen Einleitung von ausgesuchter Höflichkeit, in der Metastasio sich entschuldigt, daß er es wagt, Hasse Ratschläge zu erteilen, fängt er an, die Charaktere seines Stückes zu erklären: Regulus, der römische Held, über den Leidenschaften stehend, erhaben in seiner Ruhe... „Es würde mir nicht gefallen," sagt er, „wenn sein Gesang oder die Begleitung dazu jemals hastig wären, außer an zwei oder drei Stellen des Werkes..." Ferner der Konsul Manlius, ein großer Mann von übergroßem Ehrgeiz; Hamilkar, der als Afrikaner die römischen Maximen von Ehre und Gerechtigkeit nicht versteht, aber schließlich jene beneidet, die daran glauben; Barce, eine schöne leidenschaftliche Afrikanerin, deren liebende Natur ganz von Hamilkar erfüllt ist usf. „Dieses sind im allgemeinen die Gestalten, die ich darstellen wollte. Sie wissen, daß der Pinsel nicht immer dem Bild in der Seele des Künstlers genugzutun vermag. Es ist an Ihnen, ebenso trefflicher Künstler als vollkommener Freund, meine Gestalten so auszustatten, daß sie eine ausgesprochene Individualität verraten, wenn schon nicht durch ihre Gesichtszüge, so doch durch ihren Schmuck und ihre Kleidung."

Nachdem er die Wichtigkeit der „instrumentierten Rezitative", d. h. der *Accompagnati*, beleuchtet hat, gibt er an, wie und wo man sie in seinem Drama verwenden solle:

„Im ersten Akt finde ich zwei Stellen, wo die Instrumente

mir helfen können. Die erste ist die Ansprache Attilias an Manlius in der zweiten Szene, von dem Vers ab:

Ah, che vengo! Ah sino a quando . . .

Nach den Worten *Ah, che vengo* sollen die Instrumente sich bemerkbar machen und bald schweigend, bald begleitend, bald *rinforzando* einem an sich schon leidenschaftlichen Gespräch noch mehr Wärme geben. Es wäre mir lieb, wenn sie Attilia nicht im Stich ließen vor dem Vers:

La barbara or qual è? Cartago o Roma?

Ich glaube, man muß sich hüten und nicht in den Fehler verfallen, den Sänger länger warten zu lassen, als der Baß allein es verlangt. Alle Wärme des Gesprächs würde verlorengehen, und die Instrumente, anstatt belebend zu wirken, würden das Rezitativ unruhig machen, und es wäre dann wie ein zerstückeltes, ins Dunkle verbanntes Bild; in welchem Falle es besser stünde, wenn es gar nicht da wäre."

Es folgt die gleiche Anempfehlung für die siebente Szene des 1. Aktes: „Ich bestehe abermals darauf, daß der Darsteller nicht auf die Musik warten muß und die dramatische Wärme sich nicht abkühlt: ich möchte sie im Gegenteil von Szene zu Szene gesteigert haben."

Ein wenig später nach Manlius' Vers:

T'accheta: si viene . . . .:

„Hier scheint mir eine kurze *Sinfonia* notwendig, damit der Konsul und die Senatoren Platz nehmen können und damit Regulus gelassen eintreten und sich in Ruhe seinen Gedanken hingeben kann. Der Charakter dieser *Sinfonia* soll majestätisch sein, langsam, und wenn möglich, soll sie unterbrochen werden, um den Seelenzustand des Regulus auszudrücken, der als Sklave dahin zurückkehrt, wo er früher Konsul war. Es würde mir

gefallen, wenn in einer dieser Pausen im Orchester Hamilkar die beiden Verse spräche:

Regolo, a che t'arresti? è forse nuovo
Per te questo soggiorno?

und daß die Symphonie erst nach der Antwort des Regulus endete:

Penso qual ne partii, qual vi ritorno."

Im zweiten Akt sind zwei Instrumentalrezitative nötig; in einer dieser Szenen „muß Regulus sitzenbleiben bis zu den Worten:

Ah no. De' vili questo è il linguaggio.

Das übrige sagt er stehend ... Wenn infolge der Bühnenanlage Regulus sich nicht sofort setzen kann, so muß er langsam seinem Sitze zuschreiten, bisweilen stehenbleibend, in tiefes Nachdenken versunken; es wäre dann nötig, daß das Orchester ihm zuvorkäme und ihm folgte, bis er sich gesetzt hat. Alle seine Worte, Gedanken, Zweifel, Bedenken werden zu einigen Takten im Orchester mit unerwarteten Modulationen Gelegenheit geben. Sowie er aufsteht, muß die Musik Entschlossenheit und Energie ausdrücken. Und nur ja Längen vermeiden ..."

Für den dritten Akt „würde es mir gefallen, wenn man keine Instrumente für das Rezitativ vor der letzten Szene benutzte, obgleich sie in zwei anderen Szenen gut zu verwenden wären, aber es scheint mir, daß man mit solchen Wirkungen sparsam sein muß".

Dieser letzten Szene geht ein stürmischer Auflauf des Volkes voran, welches ruft:

Resti, Regolo, resti ...

„Dieser Zuruf muß stürmisch sein, einmal, weil die Wahrheit es so verlangt, dann aber auch, um die Stille hervorzuheben, die das Erscheinen des Regulus hierauf bei den lärmenden Massen hervorbringt . . . Die Instrumente sollen schweigen, wenn die andern Personen sprechen; dagegen sollen sie Regulus in dieser Szene immer begleiten; die Modulationen und die Bewegungen sollen wechseln, aber nicht einfach nach den Worten, wie bei den andern Musikschreibern (*scrittori di musica*), sondern nach den innern Regungen, wie bei den großen Musikern, solchen wie Sie. Denn Sie wissen ebenso wie ich, daß die gleichen Worte je nach den Umständen Freude oder Schmerz oder Zorn oder Mitleid ausdrücken oder verbergen können. Ich bin überzeugt, daß ein so großer Künstler wie Sie eine so große Anzahl von Instrumentalrezitativen wird behandeln können, ohne die Zuhörer zu ermüden; erstens weil Sie alle Längen sorgsam vermeiden werden, wie ich es schon dringendst empfohlen habe, und besonders, weil Sie die Kunst bis zur Vollkommenheit besitzen, *piani, forti, rinforzi, staccati* und *legati*, Verlangsamungen, Pausen, Arpeggien, *tremoli* abwechseln zu lassen und vor allem jene unerwarteten Modulationen zu bringen, deren geheime Quellen Ihnen allein bekannt sind.

Sie glauben, ich bin nun damit fertig, Sie zu langweilen? Noch immer nicht . . . Ich wünschte, daß der Schlußchor einer von jenen wäre, die dank Ihrer Kunst in den Zuschauern den bis dahin unbekannten Wunsch hervorrufen, ihn anzuhören. Ich wünschte, daß Sie fühlen ließen, daß dieser Chor kein Anhängsel ist, sondern ein sehr wichtiger Bestandteil der Tragödie und ihrer Schlußkatastrophe . . ."

Und Metastasio beschließt diese genauen Vorschriften nur, weil er müde, nicht weil er fertig ist. Kein Zweifel, daß spätere Gespräche diesen Brief erläutert und vervollständigt haben.

Fassen wir seine Ratschläge zusammen. Man bemerkt:

1. Die Vorherrschaft der Poesie über die Musik. „Die Züge des Antlitzes", das ist die Poesie; „Schmuck und Kleidung", das ist die Musik. Gluck wird sich nicht wesentlich anders ausdrücken.

2. Die Wichtigkeit, die dem Drama zugeschrieben wird; die Ratschläge des Fachmannes, den Vortrag des Darstellers nicht schleppen zu lassen, damit kein Loch im Dialog entstehe. Das bedeutet die Verbannung der unnützen Arie. Die Musik ist der szenischen Wirkung untergeordnet.

3. Den psychologischen Charakter, der dem Orchester zufällt. „Die Symphonie, welche das Nachdenken, die Zweifel, die Sorgen des Regulus ausdrückt." Die guter Musik zugeschriebene Fähigkeit, nicht nur Worte auszudrücken, sondern auch das heimliche Gefühl, das sich in seinen Äußerungen so oft verleugnet — mit einem Wort: die Darstellung der inneren Tragödie.

Ich wiederhole es nochmals, dies alles entspricht auch Glucks Auffassung. Warum also wird Metastasio mit seinen Musikern immer als Gegner der Gluckschen Reform dargestellt? Dieser Brief stammt aus dem Jahre 1749, also aus einer Zeit, wo Gluck von seiner eigenen Reform noch nichts ahnte[282]. Man sieht, daß alle Künstler aller Lager sich mit den gleichen Dingen beschäftigten, an dem gleichen Werke arbeiteten, wenn auch unter verschiedenen Losungen. Metastasio, der den schönen Gesang liebte und einer der letzten in Europa war, der an seiner Tradition treu festhielt[283], wollte ihn nicht geopfert wissen. Welcher Musiker könnte ihm einen Vorwurf daraus machen? Er wollte, daß die Stimme in der Poesie und der Musik immer im Vordergrunde des Bildes bleibe; er mißtraute der allzu starken Entwicklung des Orchesters seiner Zeit, die er für um so bedrohlicher hielt, als er ihre Kraft spürte und sie im Zaume halten wollte, um sie seinem

Ideal, der harmonisch ausgeglichenen, musikalischen Tragödie, untertan zu machen[284]. Um die Dinge zu sagen, wie sie sind: Durch Gluck hat das Drama wohl gewonnen, aber nicht die Poesie. Man findet weder bei ihm noch bei Jommelli die Racinesche Deklamation, die sich im 18. Jahrhundert noch verfeinert hatte, sondern eine schwere, betonte, emphatische, schreiende Diktion: kein Wunder, da sie sich im Tumult des Orchesters durchsetzen mußte! Man vergleiche eine Szene der Gluckschen „Armida" mit der entsprechenden Szene der „Armida" von Lully[285]: welche Verschiedenheit der Deklamation in diesen beiden Musikdramen! Die von Gluck ist langsam mit Wiederholungen; das Orchester grollt und rauscht; die Stimme ist die einer tragischen Maske aus dem griechischen Theater: sie brüllt. Bei Lully und mehr noch bei den musikalischen Mitarbeitern Metastasios ist die Stimme die eines großen Schauspielers jener Zeit: sie gehorchte gewissen Gesetzen des guten Geschmackes, der Mäßigung oder Natürlichkeit im Sinn der damaligen Gesellschaft: denn auch das Natürliche wechselt je nach der Zeit; jedes Zeitalter, jede Gesellschaft steckt ihm andre Grenzen. Das Mißverstehen zwischen den beiden Schulen betraf also viel weniger die Sache als die Form. Alle Welt war sich einig darüber, daß die Oper eine musikalische Tragödie sein sollte; nur über den Begriff der Tragödie konnte man sich nicht einigen. Die Racinianer standen auf der einen Seite; die Vorläufer der Romantik auf der andern.

In der Kunst sind indessen nicht die Theorien wichtig, sondern der Mensch, der sie anwendet. Gluck wollte die Reform des musikalischen Dramas, Metastasio wollte sie auch. Auch in Berlin wünschten sie Algarotti, Graun, sogar Friedrich II. in eigener Person. Aber es kommt auf die Art des Wollens und auf das Temperament an. Gluck hatte das eines klugen, kühnen, im Notfalle brutalen Revolutionärs, der sich

über das Gerede der Leute lustig macht und Konventionen beiseite schiebt. Metastasio war ein Weltmann, mit Respekt vor der Tradition. Seine Opernlibretti sind voll von nüchternen Sentenzen und gesuchten Vergleichen, und das rechtfertigt er mit dem Beispiel der Griechen und Römer, die, wie er zu Calsabigi sagt, diesem Element von jeher in der geistlichen und weltlichen Kunst einen vornehmen Platz angewiesen haben. Auch die Kritik der Zeit glaubte es rechtfertigen zu können, mit dem Beispiel der Antike und der klassischen Franzosen. Sie wußten nicht, daß die Güte einer Sache nicht davon abhängt, ob sie einst gut und lebenskräftig war, sondern ob sie es heute noch ist. Hier ist die fundamentale Schwäche in der Kunst eines Metastasio. Er ist voll Intelligenz und Geschmack, von vollendetem Gleichgewicht, aber verbildet und weltlich; es fehlen ihm Mut und Ursprünglichkeit.

Was tut's! Mag er auch in Vergessenheit gesunken sein, er trug tausend Zukunftskeime in sich. Wer weiß übrigens, ob sein größtes Mißgeschick nicht der Mißerfolg Jommellis war, der von allen unter seinem Einfluß stehenden Musikern am meisten Kühnheit besaß und am weitesten auf den Wegen ging, die Metastasio erschlossen hatte. Jommelli, den man den italienischen Gluck genannt hat, repräsentiert die höchste Anstrengung Italiens, seine Vorherrschaft auf dem Gebiete der Oper zu bewahren. Er wollte die Reform der musikalischen Tragödie durchsetzen, ohne Bruch mit der italienischen Tradition, aber mit Hilfe ihrer Verjüngung durch neue Elemente und namentlich durch die dramatischen Möglichkeiten des Orchesters. Allein er fand in seinem Lande keine Unterstützung, und in Deutschland war er ein Fremder wie Metastasio selbst. Beide sahen sich besiegt, und ihre Niederlage wurde zugleich die Italiens. Der italienische Gluck machte keine Schule. Der deutsche Gluck errang den Sieg, nicht nur den einer Kunstform, sondern den einer Rasse.

VII.

Musikalische Reise
durch Europa im 18. Jahrhundert

Im 18. Jahrhundert, wie im vorangegangenen, war Italien das gelobte Land der Musik. Seine Musiker genossen in ganz Europa eine Autorität, vergleichbar der der französischen Philosophen und Schriftsteller. Italien war der große Markt für Sänger, Virtuosen, Instrumentalisten, Komponisten und Opern. Es führte sie zu Hunderten nach England, Deutschland und Spanien aus, nach der Befriedigung seines eignen unglaublich großen Bedarfs: denn es war unersättlich in musikalischen Dingen, und es brauchte Neues, Neues, immer wieder Neues. Die berühmtesten Meister Deutschlands, Händel, Hasse, Gluck, Mozart, gingen in Italien zur Lehre, und einige von ihnen wurden dort intransigentere Italiener als die Italiener selbst. Die englischen Musikenthusiasten überschwemmten Italien, wanderten von Stadt zu Stadt hinter den Sängern und den Operntruppen her, verbrachten den Karneval in Neapel, die Heilige Woche in Rom, das Himmelfahrtsfest in Venedig, die Sommermonate in Padua oder Vicenza, den Herbst in Mailand, den Winter in Florenz; jahrelang, ohne zu ermüden, zogen sie immer im gleichen Trott. Indessen hätten sie sich nicht so weit zu bemühen brauchen, um italienische Opern zu hören, denn sie hatten Italien in London. England war seit dem Beginn des Jahrhunderts von dem italienischen Geschmack so völlig erobert, daß der Historiker Burney darüber eine sonderbare Bemerkung macht, die in seinem Munde ein Lob für sein Land darstellt:

„Ich konnte nicht umhin zu bemerken, daß unsere jungen Komponisten in England, die ausdrücklich die italiänische Musik nachahmen wollen, weit seltener in die bloß englische Musik verfallen" als die jungen Franzosen, selbst wenn sie jahrelang in Italien waren.

Mit einem Wort, er ist entzückt, daß es den englischen Musikern besser glückt, sich zu entnationalisieren, als den Franzosen. Sie verdankten das den ausgezeichneten italienischen Opern- und *Opera-buffa*-Häusern in London, mit Meistern wie Händel, Buononcini, Porpora und Galuppi an der Spitze. In seiner Vorliebe für Italien behauptet Burney, daß „England eine bessere Schule junger Komponisten sey als Frankreich".

Diese Bemerkung ist wider Burneys Willen eher schmeichelhaft für Frankreich, das alle Nationen der Zeit in der Zähigkeit seines Widerstandes gegen den Einfluß der Italiener übertraf. Dieser Einfluß machte sich aber doch in der Gesellschaft und unter den Künstlern von Paris sehr fühlbar; und der italienische Stil, der eine feste Stütze an den Philosophen der Enzyklopädie, Grimm, Diderot und namentlich Rousseau, fand, war der Gegenstand förmlicher musikalischer Kämpfe und siegte schließlich teilweise; denn die französische Musik ist, in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, ein herrenloses Gut, in das sich, wie in eine eroberte Provinz, drei Fremde teilten: ein Italiener, Piccini, ein verwelschter Deutscher, Gluck, und ein verwelschter Belgier, Grétry.

Die andern Nationen hatten nicht so lange gebraucht, um zu erliegen. Spanien war musikalisch eine italienische Kolonie, seit sich 1703 dort eine italienische Operntruppe niedergelassen hatte und namentlich seit der 1737 erfolgten Ankunft des berühmten Virtuosen Farinelli, der Philipps V. allmächtiger Liebling war, dessen Wahnsinnsanfälle er mit seinem Gesang beruhigte. Die besten spanischen Komponisten änderten ihre Namen italienisch ab und wurden Kapellmeister in Rom, wie Terradellas, oder Gesanglehrer an den Konservatorien in Neapel, wie Avossa (Abos), wenn sie nicht wie Martini (Martin y Soler) für die italienische Musik in andern europäischen Ländern wirkten.

CHARLES BURNEY

Selbst den Norden erreichte die italienische Invasion: in Rußland ließen sich Galuppi, Sarti, Paësiello, Cimarosa nieder und gründeten dort Schulen, Konservatorien, Opernbühnen.

Es ist begreiflich, daß ein Land, das seine Kunst über ganz Europa ausstrahlte, von diesem als das gelobte Land der Musik angesehen werden mußte. So wurde Italien im 18. Jahrhundert eine Wallfahrtsstätte für die Musiker aller Nationen. Viele haben ihre Eindrücke aufgezeichnet, und manche dieser Reiseberichte von Männern wie Montesquieu, dem Präsidenten de Brosses, Pierre Jean Grosley de Troyes, dem gelehrten Lalande, Goethe, dem spanischen Dichter Don Leandro di Moratin, enthalten geistvolle und tiefe Beobachtungen im Überfluß. Vielleicht die merkwürdigste dieser Arbeiten ist die des Engländers Charles Burney, der Europa mit unermüdlicher Geduld in kurzen Etappen durchstreifte, um das nötige Material zu seiner großen Musikgeschichte zu sammeln. Er war sehr italienisch in seinem Geschmack, aber aufnahmefähig und unparteiisch, und hatte das Glück, die größten Musiker seiner Zeit persönlich zu kennen: in Italien Jommelli, Galuppi, Piccini, den Padre Martini, Sammartini; in Deutschland Gluck, Hasse, Kirnberger, Philipp Emanuel Bach; in Frankreich Grétry, Rousseau und die Philosophen. Einige der Porträts, die er gezeichnet hat, sind die lebendigsten geblieben, die wir von diesen Menschen besitzen.

Ich will versuchen, in der Gefolgschaft Burneys und der andern großen Reisenden um die Mitte des 18. Jahrhunderts, noch einmal, ein Pilger wie sie, den Weg nach Italien zu nehmen.[287]

An der Schwelle Italiens werden die Reisenden von der musikalischen Leidenschaft erfaßt, welche die ganze Nation

verzehrte. Sie war im Volk um nichts geringer als bei den Vornehmen.

„In den Straßen werden wir von Geigen, Instrumenten und Gesang aufgehalten", schreibt der Abbé Coyer 1763. „Man hört auf öffentlichen Plätzen Schuster, Schmiede, Tischler mehrstimmige Arien mit einer Genauigkeit und einem Geschmack singen, die sie sowohl der Natur als auch dem Umstande verdanken, daß sie beständig künstlerisch ausgebildete Musiker hören."

In Florenz und Genua vereinigen sich die Kaufleute und Handwerker an allen Sonn- und Feiertagen zu verschiedenen Gesellschaften von *Laudisti* oder Psalmensängern. Sie gehen zusammen auf dem Lande spazieren und singen dreistimmige Gesänge.

Wo nur in Venedig „zwei Menschen Arm in Arm spatzieren gehen," sagt Burney, „scheinen sie sich im Gesange zu unterreden . . . Alle Lieder auf den Gassen werden als Duette gesungen." Auf dem Markusplatz hört man häufig, wie Grosley sagt, „irgendeinen Mann aus dem Volke in Arbeitstracht, einen Schuster oder einen Schmied, eine Arie anfangen; andere Leute seines Standes vereinigen ihre Stimme mit der seinen und singen diese Arie mehrstimmig mit solcher Richtigkeit, Präzision und solchen Geschmack, wie man sie kaum in der besten Gesellschaft unserer nördlicheren Länder finden würde."

Seit dem 15. Jahrhundert gab es alljährlich musikalische Volksaufführungen im toskanischen Lande; das Genie des Volkes in Neapel und Kalabrien drückte sich in Liedern aus, welche die Musiker nicht gleichgültig ließen: Piccini und Paësiello verstanden sie zu verwerten.

Aber das schönste war die leidenschaftliche Freude, die dieses Volk bezeugte, wenn es der Musik zuhören konnte.

„Sie werden auf eine ihnen eigne Art entzückt; sie scheinen

unter dem Vergnügen zu erliegen, das zu groß für ihre arbeitende Sinne ist", schreibt Burney. Bei einem Symphoniekonzert in Rom unter freiem Himmel 1758 soll das Volk, wie der Abbé Morellet sagt, „sich vor Entzücken förmlich gewunden haben. Man hörte ächzen: *O benedetto, o che gusto, piacer di morir!* (Himmel! welches Glück! Zum Sterben schön!)" Ein wenig später bemerkt der Engländer Moore, wie bei einer musikalischen Veranstaltung in Rom „das Publikum mit gefalteten Händen, halbgeschlossenen Augen, angehaltenem Atem dasitzt. Ein junges Mädchen beginnt mitten im Parterre aufzuschreien: *O Dio! Dove sono? Il piacere mi fa morire!* (Gott, wo bin ich? Ich sterbe vor Freude!)" Manche Vorstellungen wurden von dem Schluchzen des Auditoriums unterbrochen.

Die Musik galt in Italien so viel, daß sogar der Musikfanatiker Burney in dieser Leidenschaft eine Gefahr für die Nation erkannte. „Vielleicht mögte man wegen der Menge musikalischer Institute und der aufgeführten Musiken, die Italiäner beschuldigen, daß sie die Musik bis zur Ausschweifung liebten."

Die musikalische Überlegenheit Italiens war nicht allein in seiner natürlichen musikalischen Veranlagung, sondern auch in dem auf der ganzen Halbinsel ausgezeichneten musikalischen Schulwesen begründet.

Der glänzendste Schauplatz dieser künstlerischen Kultur war Neapel. Allgemein herrschte zur Zeit Burneys die Ansicht, daß der musikalische Geschmack sich verfeinere, je mehr man nach Süden gelange. „Italien", sagt Grosley, „gleicht einer Stimmenführung, in der Neapel die Oktave hat." Der Präsident de Brosses, der Abbé Coyer und namentlich Lalande sind derselben Ansicht. „Die Musik", schreibt Lalande, „ist vorzüglich der Triumph der Neapolitaner. Es scheint, als

wenn das Trommelfell in diesem Lande schärfer gespannt, harmonischer und empfindlicher gegen die Töne wäre, als in dem übrigen Europa. Die ganze Nation singt, jede Gebärde und jede Biegung der Stimme, ja sogar die Prosodie ihrer Sylben im Umgange, sind voll Harmonie und Musik. Daher kömmt es, das Neapel die vornehmste Quelle der italiänischen Musik, großer Komponisten und vortreflicher Opern ist."

Burney wendet sich gegen diese Auffassung, die offenbar zu seiner Zeit nicht mehr ganz richtig und vermutlich auch vorher schon etwas übertrieben war. Die Neapolitaner, sagt er, genießen „mehr Ruhm, als sie itzt verdienen, ungeachtet sie in vorigen Zeiten gegründeten Anspruch auf diesen Ruhm machen konnten." Seiner Ansicht nach gebührt der Vorrang Venedig. Ohne die Frage über die Bedeutung dieser beiden Städte entscheiden zu wollen, kann man sagen, daß Venedig und Neapel im 18. Jahrhundert die großen Schulen der Vokalmusik waren, nicht nur für Italien, sondern für Europa. Jede von ihnen war der Sitz einer berühmten Opernschule: die ältere in Venedig, von Monteverdi begründet, wies Namen auf wie die von Cavalli und Legrenzi im 17. Jahrhundert, wie Marcello und Galuppi im 18.; die von Neapel, etwas später am Ende des 17. Jahrhunderts durch Francesco Provenzale entstanden, hatte im 18. ihre unbestrittene Überlegenheit in der dramatischen Musik durch die zahllosen Schüler von Scarlatti und Pergolesi begründet. Venedig und Neapel hatten auch die bekanntesten Konservatorien Italiens.

Neben diesen zwei Hauptstätten der Oper war die Lombardei ein Zentrum der Instrumentalmusik, Bologna Sitz der Theorie und Rom die Hauptstadt dieses Kunstreichs, weniger durch seine eigene Produktion als durch die Überlegenheit des kritischen Urteils, das es in künstlerischen Angelegenheiten beanspruchte. „Rom", sagt Burney, „ist der gefährlichste Posten für einen

Komponisten, weil die Römer die eigensinnigsten Richter der Musik in Italien sind ... Man glaubt gewöhnlich, daß ein Komponist oder Spieler, der in Rom glücklich ist, von der Strenge der Kritiker in andern Städten nichts zu fürchten habe."

Der erste Eindruck neapolitanischer Musik auf Fremde war eher überraschend als genußreich. Die ehrlichsten oder feinsten Kenner waren zu Beginn sogar enttäuscht. Sie fanden, wie Burney, ungepflegten Vortrag, sorglose Phrasierung, rauhe Stimmen, eine natürliche Brutalität, etwas Ungeregeltes, „einen ausgesprochenen Geschmack", mit Grosleys Worten, „für das *capriccioso* und das *stravagante*". Die Mitteilungen darüber aus dem 17. und 18. Jahrhundert stimmen überein. Folgende Bemerkung stammt aus dem Jahre 1632 von einem französischen Reisenden, J. J. Bouchard[288]:

„Die neapolitanische Musik überrascht besonders durch ihre bizarren und raschen Bewegungen. Ihre Gesangsart ist ganz im Gegensatz zu der römischen schmetternd und förmlich hart; übrigens nicht zu lustig, sondern eher launenhaft und ganz impulsiv, nur durch ihre rasche, wirbelnde und bizarre Bewegtheit Gefallen erregend; es ist ein Gemisch von französischer und sizilianischer Art[289], im übrigen äußerst extravagant für einen, der Folgerichtigkeit und Einheitlichkeit liebt, wovon sie gar nichts hat, da sie bald läuft, bald plötzlich stillesteht, von oben nach unten und von unten nach oben springt, plötzlich alle Stimmkraft aufbietet, dann wieder sie zurückhält; gerade an diesem Wechsel von Hoch und Tief, von *piano* und *forte* erkennt man den neapolitanischen Gesang."

Burney schreibt 1770:

„Der Gesang in den Straßen ist weit weniger angenehm, obgleich originaler, als an andern Orten ... Diese sonder-

bare Art von Musik ist so wild in ihrer Modulation, und so verschieden von aller übrigen Europäischen, als die Schottische . . ." In der Kunstmusik aber „herrscht ein Nachdruck und Feuer, dergleichen man vielleicht in der ganzen Welt nicht findet: sie ist so hitzig, daß sie beynahe zur Wuth übergeht; und diese Heftigkeit des Genies macht, daß ein neapolitanischer Komponist in einem Stücke, welches ruhig und in einem mäßigen Feuer anfängt, das Orchester, ehe es geendigt ist, in Lichte Flammen setzt . . . Die Neapolitaner können gleich muthigen Pferden den Zügel nicht leiden. Das Rührende und Anmuthige sucht man in den Conservatorien selten zu erreichen, und um die feinen ausgesuchten Manieren . . . bemühen sich die meisten Spieler zu Neapel weniger, als in dem übrigen Italien."

Aber wenn der Charakter des neapolitanischen Gesanges im 17. und 18. Jahrhundert sich gleichgeblieben ist, so hat sich sein Wert sehr verändert. Zu Bouchards Zeit war die neapolitanische Musik hinter der übrigen italienischen zurückgeblieben. Zu Burneys Zeiten waren die neapolitanischen Komponisten berühmt, nicht nur wegen ihres natürlichen Genies, sondern auch wegen ihres Wissens — ein Beweis für die Bedeutung des Bildungswesens für die Kunst, das zwar eine Rasse nicht verändern kann, das aber alles aus ihr herausholt, was sie in sich hat und was sonst nie zutage getreten wäre.

Solche Bildungsanstalten waren in Neapel die berühmten Konservatorien zur musikalischen Ausbildung armer Kinder — eine bewunderungswürdige Idee, welche unsere modernen Demokratien weder gehabt noch aufgenommen haben.

Die vier vornehmsten dieser Konservatorien oder *Collegii di musica* waren[290]:

1. Das Kollegium der Armen Jesu Christi (*Collegio de' poveri di Gesù Cristo*), 1589 von einem Kalabresen vom dritten

Orden des hl. Franz von Assisi, Marcello Fossataro di Nicotera, begründet, welcher hier arme, vor Kälte und Hunger zugrunde gehende Kinder aufnahm. Kinder aller Nationen zwischen sieben und elf Jahren konnten Aufnahme finden. Es waren ihrer etwa hundert, und sie trugen eine rote Soutane mit himmelblauem Talar. Aus diesem Kollegium — und das sagt genug — ging Pergolesi hervor.

2. Das Kollegium von San Onofrio a Capuana, gegen 1600 von den Brüdern von San Onofrio für die kapuanischen Waisen begründet. Die Schülerzahl schwankte zwischen neunzig und hundertfünfzig. Sie trugen die weiße Soutane mit grauem Talar.

3. Die Schule von Santa Maria di Loreto, 1537 von einem Protonotar des Apostolischen Stuhles, Giovanni di Tappia, einem Spanier, begründet, „um die Kinder der ärmsten Bürger aufzunehmen und sie im Glauben und den schönen Künsten zu erziehen". Dieses sehr große Institut zählte zuerst bis zu achthundert Kinder, Knaben und Mädchen. In der Mitte des 18. Jahrhunderts schloß man die Mädchen aus und unterrichtete ausschließlich Musik. Als Burney es besuchte, hatte es zweihundert Schüler. Sie trugen ganz weiße Kleidung und ebensolchen Talar.

4. Die Anstalt della Pietà de' Turchini, am Ende des 16. Jahrhunderts von einer Brüderschaft gegründet, welche die armen Kinder des Viertels aufnahm. In der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte es hundert Schüler, die blaue Soutanen und Talare trugen. Die berühmtesten neapolitanischen Komponisten unterrichteten in diesem Kollegium. Francesco Provenzale war einer der ersten Lehrer.

Jedes dieser Konservatorien hatte zwei Hauptlehrer: einen zur Korrektur der Komposition, einen für den Gesang. Ferner gab es Assistenten (*maestri scolari*) für jedes Instrument. Die

Kinder blieben gewöhnlich acht Jahre dort. Zeigten sie nach einigen Schuljahren keine genügenden Anlagen, so wurden sie entlassen. Eine gewisse Anzahl wurden als zahlende Zöglinge aufgenommen. Die besten Schüler wurden nach ihrer Ausbildungszeit als Lehrer zurückbehalten.

Burney gibt folgende anschauliche Beschreibung eines Besuchs in San Onofrio:

Auf dem Treppenabsatz im ersten Stock übt eine Klarinette; einen Stock höher schmettert ein Horn. In einem gemeinsamen Zimmer üben sieben oder acht Flügel und eine noch größere Anzahl von Geigen und Singstimmen, jede ein anderes Stück, während andere Schüler schreiben. „Die Betten, welche in eben dem Zimmer sind, dienen den Flügel- und andern Instrumentspielern zu Sitzen". In einem andern Zimmer sind die Geigen vereinigt, in einem dritten die Flöten und Oboen. Klarinetten und Hörner haben nur auf der Treppe Platz. Ganz oben im Hause und völlig abgetrennt von den andern Kindern haben sechzehn junge Kastraten besonders warme Zimmer, wegen der Empfindlichkeit ihrer Stimmen. Alle diese kleinen Musiker arbeiten ununterbrochen von der Stunde des Aufstehens an (zwei Stunden vor Tag im Winter) bis zum Schlafengehen um acht Uhr abends. Sie haben nur anderthalb Stunden Mittagspause und einige Ferientage im Herbst.

Diese Konservatorien, die ganz Europa ihre Sänger und Komponisten lieferten, waren zur Zeit Burneys schon im Niedergang begriffen. Ihre glänzendste Zeit scheint die zu Lebzeiten Alessandro Scarlattis im ersten Drittel des Jahrhunderts gewesen zu sein.

In Neapel hielten sich ausländische Musikunternehmer auf, die nichts zu tun hatten, als Musiker und Soprane im Auftrage ihrer Regierungen zu gewinnen, unter anderm ein

JOMMELLI

gewisser Herr Gilbert, dem Lalande begegnete und der im Auftrage Frankreichs arbeitete.

Man holte auch Komponisten von dort. Die beiden berühmtesten neapolitanischen Komponisten aus der Mitte des 18. Jahrhunderts, Jommelli und Piccini, wurden nach auswärts berufen: Jommelli nach Stuttgart, wo er fünfzehn Jahre blieb; Piccini nach Paris, wo man ihn gegen Gluck ausspielte. Er starb dort, nachdem er Professor an der Königlichen Schule für Gesang und Deklamation und Inspektor am Konservatorium geworden war. Die beiden Männer unterschieden sich im höchsten Grade. Der kleine, magere, bleiche Piccini mit seinen müden Zügen und seiner etwas steifen Haltung, dabei herzenswarm und höflich, zart und lebhaft zugleich, höchst empfänglich für jeden Eindruck, war vor allem unnachahmlich in der komischen Oper, und es ist ein Unglück für ihn, daß sich seine kleinen komischen Opern im neapolitanischen Dialekt nirgendwohin außerhalb seines Landes verpflanzen ließen, in dem sie Begeisterung erregten. Aber, wie der Abbé Galiani sagt, „es war unmöglich, daß dieses Genre bis nach Frankreich gelangte, da es nicht einmal bis Rom kam. Man muß Neapolitaner sein, um die Höhe der Vollkommenheit zu begreifen, auf die Piccini die neapolitanische komische Oper gebracht hat.“ Jommelli dagegen fand im Auslande mehr Anhang als in Neapel. Die Neapolitaner grollten ihm, daß er sich in Stuttgart zu sehr germanisiert habe. Körperlich sah er wie ein deutscher Musiker aus. „Er ist ausserordentlich korpulent“, sagt Burney, „und hat im Gesichte etwas Händeln ähnliches . . , doch ist er weit höflicher und sanfter in seinem Betragen.“ Dieser vornehme, warme, etwas schwerfällige Künstler hatte die Vorliebe für eine schwere und reiche Harmonie und Orchesterbehandlung aus Deutschland mitgebracht; er hatte nicht wenig zu der Umwälzung beigetragen,

die in jener Zeit in der neapolitanischen Oper begann, wo das Orchester sich vordrängte, auf Kosten der Sänger, die zum Schreien gezwungen wurden. Mit Burneys Worten: „In Ansehung der Musik ging viel von dem Helldunkeln verlohren, die Mezzotinten und der Hintergrund, und es blieb eigentlich nicht viel mehr übrig, als die kühnen und rauhen Pinselzüge des Komponisten."

Venedig unterschied sich von Neapel durch die Feinheit seines Geschmacks. Mit den neapolitanischen Konservatorien konkurrierten die berühmten venezianischen Mädchenschulen, die *Pietà*, die *Mendicanti*, die *Incurabili* und das *Ospedaletto di San Giovanni e Paolo*.

Das waren lauter Findelhäuser unter dem Patronat der ersten aristokratischen Familien der Stadt. Man behielt die jungen Mädchen bis zu ihrer Heirat dort und gab ihnen eine vollkommene musikalische Ausbildung. „Die Musik", sagt Grosley, „war der Hauptgegenstand in einer Erziehung, die besser dazu geeignet schien, eine Aspasia oder Laïs hervorzubringen als Nonnen oder Familienmütter." Indessen waren keineswegs alle Mädchen Musikerinnen; es gab deren nicht mehr als etwa siebzig von tausend in der *Pietà* und vierzig bis fünfzig in den andern Häusern. Aber alles geschah, um sich guter Musikerinnen zu versichern, und oft nahm man Kinder auf, die keine Waisen waren, vorausgesetzt, daß sie schöne Stimmen besaßen. Man brachte sie aus ganz Venetien, aus Padua, Verona, Brescia, Ferrara. Die Lehrer waren: Furlanetto in der *Pietà*, Bertoni bei den *Mendicanti*, Sacchini im *Ospedaletto*, Galuppi, der Nachfolger Hasses, bei den *Incurabili*. Die Rivalität dieser berühmten Komponisten spiegelte sich im Wetteifer der Schüler. Jedes Konservatorium hatte fünf oder sechs Hilfslehrer für den Gesang und die Instrumente; die

älteren Mädchen unterrichteten die jüngeren. Die Schülerinnen lernten nicht nur singen, sondern auch alle Instrumente: Geige, Klavier, auch Horn oder Kontrabaß. Burney sagt, daß sie gewöhnlich mehrere Instrumente spielten und daß sie mit Leichtigkeit von einem zum andern übergingen. Diese Frauenorchester gaben jeden Samstag- und Sonntagabend öffentliche Konzerte. Sie waren eine Hauptanziehungskraft von Venedig, und kein fremder Reisender, der die Stadt besuchte, hat versäumt, diese Konzerte zu beschreiben, die dem Auge wie dem Ohr gleiches Vergnügen gewährten. „Man kann sich nichts Reizenderes vorstellen", sagt der Präsident de Brosses, „als eine junge hübsche Nonne, ganz in Weiß, ein Granatblütensträußchen über dem Ohre, die das Orchester leitet und den Takt mit unbeschreiblicher Grazie und Präzision schlägt." Er fügt hinzu, daß, „was großzügige Ausführung und die Fähigkeit anbelangt, an die Spitze eines Orchesters zu treten, die Töchter Venedigs hinter niemandem zurückzustehen haben." Einige dieser Musikerinnen waren berühmt in ganz Italien; Venedig spaltete sich in feindliche Lager, um für diese oder jene Sängerin Partei zu ergreifen.

Dennoch könnten die ein wenig phantastischen Erzählungen galanter Reisender über den Ernst der Studien täuschen, die man an diesen Konservatorien trieb. Burney, der sie gründlich kennengelernt hat, bewundert ihren Unterricht. Den besten gaben, unter Galuppis Leitung, die *Incurabili*. Galuppi zählte damals siebzig Jahre — aber er war noch voll Temperament und Lebhaftigkeit und schien immer mehr in Feuer zu geraten, je älter er wurde. Er war ein winziges Männchen mit einem kleinen intelligenten Gesicht; sein Gespräch blitzte von Geist; er hatte ein vornehmes Auftreten und Interesse für alle Künste: er selbst besaß schöne Bilder von Veronese. Sein Charakter war nicht weniger geachtet als sein Talent; er hatte eine zahlreiche Familie und lebte in den solidesten Verhält-

nissen. Als Komponist war er einer der letzten Vertreter der alten venezianischen Tradition, eines jener glänzenden und ursprünglichen Genies, in denen sich Phantasie, Natürlichkeit und Können zu hinreißender Wirkung verbinden. Als richtiger Italiener und Akademiker definierte er die gute Musik in seinen Gesprächen mit Burney als „Schönheit, Deutlichkeit und gute Melodie". Trotzdem er in Venedig ausnehmend beschäftigt war, wo er zugleich als erster Kapellmeister der Markuskirche und bei den *Incurabili*, ferner als Organist in adeligen Familien und als Opernkomponist wirkte, vernachlässigte er doch keine seiner Obliegenheiten, und sein Konservatorium war ein Muster guter Zucht. „Das Orchester", sagt Burney, „wird hier in der strengsten Ordnung gehalten; kein Spieler schien begierig zu seyn, auf Kosten der Singstimmen hervorzuglänzen, sondern alle schienen unter der Art von Unterwürfigkeit zu stehen, welche ein Untergebener seinen Obern schuldig ist." Die Künstler besaßen eine große Virtuosität, aber ihr Geschmack blieb immer rein, und man fand die Kunst Galuppis in jeder Kadenz seiner Schüler wieder. Er übte alle geistlichen und profanen Kunstarten mit ihnen, und die Konzerte, die er dirigierte, wiesen die verschiedenartigsten Kombinationen von Vokal- und Instrumentalmusik auf. Es war in Venedig nicht selten, daß man in einer Kirche zwei Orchester, zwei Orgeln, zwei Chöre echoartig verwandte; Burney hörte in der Markuskirche unter Galuppis Leitung eine Messe mit sechs Orchestern: zwei große in den beiden Orgelgalerien und vier kleinere, von denen je zwei an den beiden Schmalseiten verteilt waren und von zwei kleinen Orgeln unterstützt wurden. Dies war eine venezianische Tradition, die von den Gabrielis im 16. Jahrhundert herrührte.

Außerhalb der Konservatorien und Kirchen veranstaltete man zahlreiche Konzerte oder „Akademien" in Privatgesell-

schaften. Der Adel beteiligte sich daran, und seine Damen spielten Klavier und brachten Konzertstücke zum Vortrag. Zuweilen gab es Feste, einem Musiker zu Ehren: Burney wohnte einem Marcello-Konzert bei. Diese musikalischen Abende dauerten bis spät in die Nacht. An einem Abend stellt Burney vier Konservatoriumskonzerte und einige private „Akademien" fest.

Dabei beeinträchtigten die Konzerte nicht im geringsten das Theaterwesen; in Venedig wie in Neapel galten die Theater als die ruhmreichsten Stätten der Musikpflege. Lange waren sie die ersten Italiens gewesen. Im Karneval 1769 wurden sieben Opernbühnen zugleich eröffnet: drei für die *Opera seria* und vier für die *Opera buffa*, ohne der vier Komödienhäuser zu gedenken; jeden Abend waren sie alle voll.

Ein letzter Zug zeigt die Freiheit und den wirklich demokratischen Geist, der in diesen italienischen Städten herrschte: die Gondoliere hatten freien Eintritt ins Theater, und wenn die Loge einer vornehmen Familie leerstand, so erlaubte der Operndirektor, daß die Gondoliere sie benutzten. Burney sieht hier ganz richtig eine der Ursachen, „warum die Leute aus dem Volke in Venedig eine so vornehme Art zu singen haben, im Vergleiche mit Leuten derselben Klasse anderwärts". Nirgends gab es bessere Musik als in Italien, und nirgends war sie so verbreitet unter dem Volk.

Neben diesen zwei Hauptstädten, Venedig mit seinen sieben Theatern, Neapel mit seinen vier oder fünf, unter denen San Carlo, das größte in Europa, ein Orchester von achtzig Musikern hatte[291], blühte die Oper in allen italienischen Städten: in Rom und seinen berühmten Theatern, der Argentina, dem Aliberti, dem Capranica, in Mailand und Turin, deren Opernhäuser alle Tage mit Ausnahme des Freitags

während der Saison geöffnet waren und wo man riesige Schaustücke mit Kavallerieschlachten aufführte[292]; in Parma, wo das Farnese-Theater, das prunkvollste Italiens, stand; in Piacenza, Reggio, Pisa, Lucca, welches nach Lalande, „das vollkommenste Orchester besaß", in ganz Toskana, in ganz Venetien, in Vicenza, in Verona, das, wie Edmond Rolfe schreibt, „operntoll war".[293] Sie war die große italienische Leidenschaft. Der Abbé Coyer befand sich 1763 zur Zeit einer Hungersnot in Neapel: die Gier nach dem Theater hatte darum nicht abgenommen.

Treten wir in eins dieser Opernhäuser ein. Die Darstellung beginnt in der Regel um acht Uhr und endet eine halbe Stunde nach Mitternacht.[294] Der Eintrittspreis im Parterre beträgt einen *paolo* (sechs englische Pence oder sechs Groschen)[295], wenn nicht der Eintritt frei ist, was in Venedig und Neapel oft vorkommt. Das Publikum ist lärmend und unaufmerksam; es scheint, daß es den eigentlichen Zweck des Theaters, die Hingabe an das Drama, nicht sehr hoch einschätzt. Während eines Teils der Vorstellung plaudert man ungeniert. Man macht einander Besuche von einer Loge zur andern. In Mailand „sind besondere Zimmer für jede Loge, worin Kamine und gute Anstalten zu Erquickungen und zum Kartenspiele sind. In der vierten Reihe sind Pharaotische, auf jeder Seite des Hauses einer, welche während der Vorstellung der Oper gebraucht werden."[296] — In Bologna machen es sich die Damen sehr bequem; sie plaudern oder, besser gesagt, schreien während des Stückes von ihrer Loge zur gegenüberliegenden, stehen auf und klatschen in die Hände, während sie Bravo rufen! Die Männer sind gemäßigter; wenn ein Akt zu Ende ist und ihnen gefallen hat, begnügen sie sich damit zu brüllen, bis er wiederholt wird![297] In Mailand nicht genug, daß jeder sein Gespräch führt, so laut er nur

kann, und daß man unter Geheul nicht allein den Gesängen sondern auch den Sängern, sobald sie erscheinen und während sie singen, seinen Beifall bezeigt, haben die Herrschaften im Parterre auch noch lange Stöcke, mit denen sie, soviel sie nur können, auf die Bänke schlagen, zum Zeichen ihrer Bewunderung. Sie haben Mitverschworene in den Logen im fünften Rang, die auf dieses Signal hin Unmengen von Papierblättern hinunterwerfen, auf denen Sonette zum Ruhme der Signora oder des Virtuosen, die eben gesungen haben, gedruckt sind. Jeder beugt sich mit halbem Leibe aus der Loge, um sie aufzufangen, das Parterre springt auf, und die Szene endigt mit einem allgemeinen ‚Ah!' wie beim Johannisfeuer.[298]

Diese wohl etwas übertrieben Beschreibung ist gar nicht sehr weit von dem Charakter entfernt, den gewisse italienische Vorstellungen heute noch tragen. Ein französischer oder deutscher Zuschauer, der ihnen beiwohnt, mag geneigt sein, an der Echtheit der Empfindung des italienischen Publikums für das Kunstwerk zu zweifeln; er könnte annehmen, daß die Theaterliebhaberei für diese Leute nichts als das Vergnügen bedeutet, beisammen zu sein. Doch ist dem nicht so. Jeder Lärm schweigt sofort an gewissen Stellen des Werkes. „Man hört zu und begeistert sich nur für die Ariette;" sagt der Abbé Coyer, „vielmehr, ich irre mich: man wendet seine Aufmerksamkeit auch dem obligaten Rezitativ zu, das ergreifender ist als die Ariette." In solchen Augenblicken „entgeht keine Nuance, wie zart sie auch sei, den italienischen Ohren, sie fassen sie auf, sie fühlen, sie schmecken sie mit einem Vergnügen, das wie ein Vorgeschmack der Paradiesesfreuden ist".

Freilich darf man nicht glauben, daß es sich hier um Konzertstücke handelt, die nur durch ihre formale Schönheit Wert

haben. Es sind meistens ausdrucksvolle, mitunter sehr dramatische Stellen. Der Präsident de Brosses wirft den Franzosen vor, daß sie über italienische Musik urteilen, bevor sie sie in Italien gehört haben. „Man muß die Sprache ganz beherrschen und den Sinn der Worte ganz verstehen können. In Paris hören wir nur hübsche italienische Menuette oder große verzierte Arien, und wir glauben, daß die im übrigen sehr melodiöse italienische Musik nur auf den Silben herumtändelt und daß ihr der Ausdruck, der Gefühle charakterisiert, ganz abgeht . . ." Das sei falsch. Sie vermag wundervoll Gefühle dem Geist der Sprache gemäß auszudrücken, und die Stellen, die man in Italien am meisten liebt, sind gerade die einfachsten und die ergreifendsten, „leidenschaftliche, zärtliche, rührende Arien, die sich für das Theater eignen und das Spiel des Darstellers zur Geltung bringen", wie es deren bei Scarlatti, Vinci und Pergolesi gibt. Allerdings sind das auch gerade jene, die man am schwersten nach auswärts verpflanzen kann, „da der Wert dieser Tragödientorsi in der Treffsicherheit des Ausdrucks besteht", die man nicht werten kann, ohne die Sprache zu kennen.

Wir finden bei dem italienischen Publikum des 18. Jahrhunderts eine nicht zu überbietende Gleichgültigkeit für die dramatische Fabel; bei dieser vollkommenen Unbekümmertheit um das Thema kommt man leicht dahin, den zweiten oder dritten Akt einer Oper vor dem ersten zu spielen, wenn irgendeine hochgeborene Persönlichkeit es so wünscht, die nicht den ganzen Abend im Theater verbringen kann. Der spanische Dichter, Don Leandro de Moratin, sah in einer Oper Dido auf dem Scheiterhaufen sterben; im zweiten Akt jedoch war sie wieder auferstanden und begrüßte Äneas . . . Und doch begeisterte dasselbe Publikum, dem das Drama gleichgültig war, sich geradezu frenetisch an irgendeiner dramatischen Stelle, losgelöst aus dem Ganzen der Handlung.

TARTINI

SAMMARTINI

Es ist nämlich vor allem lyrisch gestimmt, aber von einem Lyrismus, der gar nichts Abstraktes hat, der sich an ganz bestimmte Leidenschaften, an ganz besondere Fälle hält. Der Italiener bezieht alles auf sich. Weder die Handlung noch die Personen interessieren ihn; nur in die Leidenschaften wühlt er sich förmlich ein, als ob es seine eignen wären. Daher kommt die heftige Exaltation, in die ihn die Oper in einzelnen Augenblicken versetzt. Bei keinem andern Volk hat die Liebe zur Oper diesen leidenschaftlichen Charakter, weil sie bei keinem andern von so ganz persönlicher und selbstsüchtiger Natur ist. Der Italiener geht nicht in die Oper, um die Opernhelden zu sehen, sondern um sich selbst zu hören und zu sehen, um seine eigenen Leidenschaften zu entzünden. Alles übrige ist ihm gleichgültig.

Es ist ein ungeheurer Kraftspender für die Kunst, sich so von entflammten Herzen erwärmt zu wissen, aber auch eine große Gefahr. Alles, was in der Kunst nicht an die Nachahmung oder die Kontrolle der Natur gebunden ist, alles, was nur von der innern Eingebung oder Erschütterung abhängt, alles, was, mit einem Wort, das Genie oder die Leidenschaft voraussetzt, ist unbeständig, weil Genie oder Leidenschaft immer nur Ausnahmezustände sein können, selbst bei dem genialen oder leidenschaftlichen Menschen. Eine solche Flamme verflackert oder erlischt, zu ihrer Zeit; wenn nun, sobald das Herz nicht mehr wacht, die fleißige und gewissenhafte Begabung, die Beobachtung und die Vernunft nicht an die Stelle des Genies treten, so entsteht das vollständige Nichts. Man kann nicht oft genug die Bemerkung bei den Italienern aller Zeiten machen: selbst ihre mittelmäßigen Künstler haben mehr Genie als viele berühmte und begabte Künstler nördlicherer Länder; aber dieses Genie verpufft in Nichtigkeiten, schlummert ein oder vagabundiert; und wenn es nicht mehr da ist, bleibt nichts zurück . . .

Das Heil für die italienische Oper des 17. Jahrhunderts hätte in einem Genre gelegen, das sie zu dieser Zeit eben erschaffen hatte: in der *Opera buffa*, dem Intermezzo, die in ihren Anfängen bei Vinci und Pergolesi aus der humoristischen Beobachtung des italienischen Naturells flossen. Die Italiener, die große Spötter sind, haben hier unnachahmliche Meisterwerke hinterlassen. Der Präsident de Brosses begeisterte sich mit Recht für diese kleinen Stücke. „Je weniger ernst das Genre ist," sagt er, „desto besser gelingt es der italienischen Musik; denn sie atmet Heiterkeit und ist hier in ihrem Element." Er schrieb, nachdem er die „*Serva padrona*" gesehen: „Es ist nicht wahr, daß man vor Lachen sterben kann, sonst wäre ich vor Lachen gestorben, trotzdem meine Schmerzen in der Milz mich hinderten, der himmlischen Musik dieses lustigen Stückchens zu folgen, wie ich wollte."

Wie es aber immer geht, schätzten die Leute von Geschmack, die Musiker, diese Werke nicht nach ihrem vollen Wert ein; sie hielten sie für belanglose Amusements, und sie hätten sich geschämt, ihnen den gleichen Rang wie den musikalischen Tragödien zuzusprechen. Seit jeher hat diese unvernünftige Rangordnung der Gattungen die mittelmäßigen Werke des erhabenen Stils höher eingeschätzt als ausgezeichnete Arbeiten eines weniger großartigen Genres. Zur Zeit des Präsidenten de Brosses gaben die preziösen Herren und Damen Italiens vor, die komische Oper zu verachten, und bespöttelten „die närrische Vorliebe des de Brosses" für solche Possen. So wurden denn diese ausgezeichneten kleinen Werke rasch vernachlässigt; ähnliche Mißstände wie in der Oper schlichen sich auch in das Intermezzo ein: die gleiche Unwahrscheinlichkeit und Unbekümmertheit um die Handlung. Burney muß sagen: Man nehme der komischen Oper der Franzosen „die Musik, so werden noch immer gute Komödien übrig bleiben, allein ohne Musik würden

die Italiänischen unerträglich seyn." Zu Ende des Jahrhunderts seufzt Moratin über die Absurdität dieser Gattung. Dennoch war das die Zeit von Cimarosa, Paësiello, Guglielmi, Andreozzi, Fioravanti und vieler anderer. Was hätten alle diese kleineren Meister schaffen können mit etwas mehr Disziplin und gewissenhafteren Textdichtern!

Man hat gesehen, daß sich in Venedig die Passion für die Oper mit einem Hang zur Instrumentalmusik vereinigte, den Neapel nicht in dem Grade besaß. Das war seit der Renaissance immer so gewesen, und schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts unterschied sich die Oper des Venezianers Monteverdi in dieser Hinsicht von den neapolitanischen, florentinischen und römischen Opern.

Man kann im allgemeinen sagen, daß Norditalien — Venetien, die Lombardei, Piemont — im 18. Jahrhundert das auserwählte Land der Instrumentalmusik war.

Es war das Land der großen Instrumentalisten, namentlich der Geiger. Die Geigenkunst war ureigentlich italienisch. Mit ihrem natürlichen Gefühl für die Harmonie der Linien, mit ihrer Vorliebe für die schöne Melodie, als Schöpfer des dramatischen Einzelgesangs, mußten gerade die Italiener als Geiger glänzen. „Niemand in Europa", sagt Pirro[299], „verstand wie sie für die Geige mit der Klarheit und dem Ausdruck zu schreiben, die sie verlangt." Corelli und Vivaldi wurden die Vorbilder der deutschen Meister. Das goldene Zeitalter der italienischen Geigenmusik fiel zwischen die Jahre 1720 und 1750 mit Locatelli, Tartini, Vivaldi und Francesco-Maria Veracini. Diese Männer, große Komponisten und Virtuosen, zeichneten sich durch strenge Reinheit des Geschmackes aus.

Der berühmteste war Tartini aus Padua. „Padua", sagt Burney, „ist in neuern Zeiten durch den Aufenthalt des be-

rühmten Komponisten und Geigers so bekannt geworden, als in alten Zeiten dadurch, daß der Geschichtsschreiber T. Livius hier gebohren war.“ Man besuchte sein Haus und später sein Grab „mit allem Eifer eines Pilgrims zu Mecca“. Ebenso berühmt als Komponist wie als Theoretiker und Virtuose, endlich als Schöpfer der modernen Harmonielehre war Tartini eine musikalische Autorität seiner Zeit. Kein italienischer Virtuose hielt sich für berufen, ehe er nicht seine Anerkennung erworben hatte. Von allen Musikern seines Landes hatte er den ernstesten Geschmack und den offensten Sinn für die künstlerischen Verdienste aller Nationen. „Er ist höflich, gefällig, ohne Hochmut und ohne Launen“, sagt der Präsident de Brosses; „er spricht vernünftig und parteilos wie ein Engel über die verschiedenen Vorzüge französischer und italienischer Musik. Ich war von seinem Gespräch mindestens ebenso befriedigt wie von seinem Spiel.“ — „Dieses Spiel hatte nur wenig Glänzendes“; dieser Virtuose haßte nichts mehr als leere Virtuosität. Wenn die italienischen Virtuosen ihm ihre Kunststücke vormachten, „so hörte er unbewegt zu und sagte dann: Es ist lebendig, es ist glänzend, es ist sehr geschickt, aber — indem er die Hand aufs Herz legte — es gibt mir nichts hier.“[300] Sein Stil bekundete „eine äußerste Genauigkeit des Tones, dessen feinster sich nie verwischte, und ein massiges Pathos.“ Bis zu seinem Tode blieb Tartini bescheiden ein Orchestermitglied des Santo in Padua.

Neben diesem großen Namen haben auch noch andere ihren verdienten Ruf bis auf unsere Zeit bewahrt. In Venedig lebte Vivaldi, den der Präsident de Brosses gleichfalls kennenlernte und der alsbald einer seiner intimsten Freunde wurde, „um“, wie er sagt, „mir seine Konzerte sehr teuer zu verkaufen . . . Er ist ein *vecchio*, von einer erstaunlichen Besessenheit in der Komposition. Ich habe gehört, wie er sich rühmte,

er könnte ein Konzert mit allen Stimmen rascher komponieren, als der Kopist es abschreiben könne." Er war in seinem Lande schon nicht mehr recht geschätzt, „wo alles nach der Mode ging, wo man seine Werke schon seit zu langer Zeit gehört hatte und wo schon die Musik vom vorigen Jahr nichts mehr gilt". Eine Entschädigung blieb ihm vorbehalten: die, ein Vorbild für Johann Sebastian Bach gewesen zu sein.

Die andern Geiger dieser Zeit: Tartinis bester Schüler Nardini, ferner Veracini, ein tiefer Komponist, in dem man einen Vorläufer Beethovens hat sehen wollen, dann Nazzari und Pugnani hatten alle dieselben Eigenschaften: Sachlichkeit, Ausdrucksfähigkeit und eher Abneigung gegen den Effekt als Vorliebe für ihn. Burney schrieb von Nardini, er errege „mehr Beyfall und Vergnügen, als Bewunderung", und der Präsident de Brosses sagt von Veracini, daß „sein Spiel richtig, vornehm, studiert und präzis gewesen sei, aber fast ohne Grazie".

Die Kunst des Klavierspiels zählte Meister wie Domenico Zipoli, den Schüler und Nebenbuhler Händels, und Domenico Scarlatti, einen genialen Vorläufer, welcher der Kunst neue Wege wies, auf denen Philipp Emanuel Bach ihm folgte. Auch Galuppi hat dem Klavier Ruhm gebracht. Zu Zeiten Burneys war indessen schon ein Niedergang zu verspüren. „Allein die Wahrheit zu sagen," schreibt er, „so habe ich in ganz Italien noch keinen großen Flügelspieler, noch irgend einen originalen Komponisten für dieß Instrument gefunden. Ich weiß keine Ursache davon anzugeben, als weil dieß Instrument hier, ausser zur Begleitung der Singstimmen, so wenig gebräuchlich ist. Jetzt wird es von Instrumentmachern und Spielern so sehr vernachläßigt, daß es sich schwerlich bestimmen läßt, ob die Instrumente oder die Spieler elender sind." — Die Orgelkunst hatte sich seit der Zeit des alten Frescobaldi besser gehalten. Indessen kann man trotz der Lobsprüche von

Grosley und Burney für die italienischen Organisten annehmen, daß das Urteil Rusts richtig ist, welcher sagt, daß „es den Italienern unmöglich scheint, mit einem Tasteninstrument großes Vergnügen hervorzurufen". Man merkt da ihre am Ausdruck haftende Begabung, die in der menschlichen Stimme und in der Geige ihre Lieblingsinstrumente sieht[301].

Wichtiger als die in Norditalien so häufigen Virtuosen war das weitverbreitete Interesse an symphonischer Musik. Die lombardischen und piemontesischen Orchester waren berühmt. Das anerkannteste war das in Turin, in dem Pugnani, Veracini, Somis, die Besozzi spielten. In der Königlichen Kapelle war jeden Vormittag von elf bis zwölf „Symphonie": das Königliche Orchester war in drei Gruppen geteilt, die auf drei verschiedenen, ziemlich weitentfernten Galerien postiert waren. Sie waren so gut aufeinander eingespielt, daß sie niemanden nötig hatten, der Takt schlug. Diese in Italien ständige Einrichtung überraschte natürlich die fremden Reisenden. „Der Komponist", sagt Grosley, „hat nichts zu tun, als mit der Stimme oder Geste anzufeuern, wie ein General stürmende Soldaten. Diese ganze Musik wird trotz der Verschiedenartigkeit und Komplikation ihrer Stimmen ohne ein Erheben des Taktstockes ausgeführt." Was allerdings beweist, daß die Verschiedenartigkeit und die Komplikation dieser Musik noch nicht sehr groß war, da sie mit solcher Freiheit behandelt werden konnte; aber es ist dennoch ein Beweis für die Übung und den musikalischen Geist des italienischen Orchesters.[302] Man braucht nur an das damalige französische zu denken, das auch keine schwierigere Musik spielte und dennoch sehr energischer Bewegungen des Taktstockes — und der Füße bedurfte. „Diese Leute", schrieb de Brosses, „haben das Gefühl für Richtigkeit und Präzision in ganz anderm Maße als bei uns. Ihre Orchester haben ein starkes Gefühl für Steige-

rungen und Halbdunkel. Hundert Blas- und Saiteninstrumente können begleiten, ohne die Stimme zu verdecken."[303]

Besonders in Mailand genoß die symphonische Musik hohe Ehren. Man kann sogar sagen, daß sie dort begründet worden ist; denn dort lebte einer von den zwei oder drei Menschen, welche den Ruhm für sich in Anspruch nehmen dürfen, die Symphonie im modernen Sinne des Wortes erschaffen zu haben — und, wie ich glaube, derjenige, der den meisten Anspruch auf diesen Ruhm hat[304]: G. B. Sammartini, der Vorläufer und das Vorbild Haydns. Er war Kapellmeister an fast der Hälfte aller mailändischen Kirchen und schrieb für sie zahllose symphonische Stücke. Burney, der ihn kennenlernte und einige Konzerte unter seiner Leitung hörte, sagt, daß „diese Symphonien voll waren von dem Geiste und Feuer, welches dem Verfasser eigen ist. Die Instrumentstimmen sind gut ausgearbeitet; er läßt keinen von den Spielern lange müßig gehen, und vornehmlich haben die Violinen keine Ruhe." Burney macht ihm den gleichen Vorwurf, der später gegen Mozart erhoben wurde, daß seine Musik zu viele Noten und zu viele Allegros aufweise. Er scheint immer im Galopp zu rennen. „Die Heftigkeit seines Geistes treibt ihn an, in einer Folge von schnellen Sätzen fortzulaufen, welche zuletzt den Ausführer sowohl als den Zuhörer ermüden." Dennoch bewundert Burney „die wirklich himmlische Schönheit" einiger seiner Adagios.

Die Mailänder zeigten sehr viel Neigung für diese symphonische Musik. Mailand hatte sehr viele Konzerte, nicht nur öffentliche, sondern auch private, wo Dilettanten kleine Orchester bildeten: man spielte dort die Symphonien von Sammartini und Johann Christian Bach, dem jüngsten Sohne Johann Sebastians. Es kam sogar vor, daß eine Opernvorstellung durch ein Konzert ersetzt wurde. Selbst in der Oper geschah

es bisweilen, daß infolge dieser Vorliebe für die Instrumentalmusik das Orchester zum Entsetzen der alten Gesangsliebhaber zu stark besetzt und zu laut wurde; die komplizierten Begleitungen hatten die Tendenz, die Melodie zu verhüllen und die Stimme zu übertönen.

So hatte die Instrumentalmusik Mailand und Turin zu Hauptstätten; die vokale Venedig und Neapel.

Bologna war das Haupt der italienischen Musik, das Hirn, das bedenkt und leitet, die Stadt der Theoretiker und Akademiker. Dort lebte die größte musikalische Autorität des 18. Jahrhunderts, eine Autorität, die zugleich von Italien, von ganz Europa, von Gluck, Johann Christian Bach und Mozart anerkannt wurde: der Padre Martini. Dieser Franziskaner, Kapellmeister an der Kirche dieses Ordens in Bologna, war ein gelehrter und liebenswürdiger Komponist von ein wenig rokokohafter Grazie, ein gründlicher Historiker, ein Meister des Kontrapunkts und ein leidenschaftlicher Sammler, der die ganze musikalische Wissenschaft der Zeit in seiner Bibliothek von siebzehnhundert Bänden vereinigt hatte. Er ließ alle, die sich an ihn wandten, großmütig daran teilhaben, denn er war voll Güte; seine Seele war so klar und heiter, wie man es bei alten italienischen Künstlern findet. Auch wurde er sehr geliebt, und beständig wurde an seine Talente appelliert, indem man ihm schrieb oder ihn in Bologna aufsuchte. Burney spricht mit großer Zuneigung von ihm:

„Es ist sehr zu bedauern, daß er schon so alt und so schwach ist, indem er einen sehr schlimmen Husten, geschwollene Beine hat, und überhaupt kränklich aussieht . . . Es ist unmöglich, wenn man sein Buch liest, ein Urtheil von dem Charakter dieses guten braven Mannes zu fällen; . . . Er verbindet mit einem unsträflichen Leben und edler Einfalt der

Nato in Bologna li 25. Aprile 1706., vestì l'abito di S. Francesco de' Minori Conventuali li 8. Settembre 1721. fù eletto Maestro di Capella della sua Chiesa di S. Francesco di Bologna li 7. Maggio 1725.

Gio: Rubini in. Segno di Stima F.F.

PADRE MARTINI

Sitten, eine natürliche Gefälligkeit, Sanftmut und Menschenliebe, (welche nicht nur Verehrung, sondern auch Liebe einflößte). Nie habe ich, nach so kurzem Umgange, einen Mann mehr lieb gewonnen. Ich fühlte nach Verlauf weniger Stunden so wenig Zurückhaltung bey ihm, als bey einem alten Freunde oder geliebten Bruder."

Bologna besaß auch die wichtigste Musikakademie Italiens, die Philharmonische Gesellschaft, 1666 begründet, in die zugelassen zu werden der Stolz italienischer und auswärtiger Meister war. Der kleine Mozart wurde dort nach einer Prüfung aufgenommen, doch die Legende verschweigt, daß ihm der gute Padre Martini heimlich zu Hilfe kam. Ebenso geschah es bei Grétry, der dies in seinen Memoiren nicht verbirgt. Die Philharmonische Gesellschaft behandelte theoretische und wissenschaftliche musikalische Fragen und gab jedes Jahr ein Fest, bei dem neue Werke bolognesischer Meister zur Aufführung kamen. Dieses Fest, das einen feierlich-ernsten Charakter trug, fand in der Kirche von San Giovanni in Monte statt, wo sich damals Raffaels Heilige Cäcilie befand. Das Orchester und die Chöre umfaßte an hundert Musiker; jeder Komponist dirigierte sein Werk. Alle Musikkritiker Italiens wohnten dieser Probe bei, welche über den Ruhm in bezug auf Kirchen- und Instrumentalmusik entschied. Burney traf auf einem dieser Feste mit Leopold Mozart und seinem Sohn zusammen, „dem kleinen Deutschen, dessen frühzeitige und stets übernatürliche Talente uns vor einigen Jahren zu London in Erstaunen setzten, als er kaum über seine Kinderjahre hinaus war". Man habe ihm berichtet, fügt er später hinzu, „daß dieser junge Mann, der durch seine Wissenschaft in der Musik und Kunst im Spielen als Kind ganz Europa in Verwunderung setzte, noch immer ein grosser Meister auf seinem Instrumente ist." [305]

Rom endlich übte eine Diktatur über die ganze italienische Musik aus.

Rom hatte die Spezialität seiner religiösen Musik und seiner Sixtinischen Kapelle; diese befand sich übrigens bereits im Niedergang infolge der Konkurrenz, welche die Theater ihr machten, die durch hohe Gagen die besten Künstler anzogen[306]. Rom hatte seine großen Sammlungen alter Musik. Rom hatte ferner sieben oder acht berühmte Theater, darunter die Argentina und das Aliberti für die *Opera seria* und das Capranica für die *Opera buffa*.

Rom hatte vor allem durch die Anziehungskraft, die seine Erinnerungen und sein ewiger Reiz von je auf erlesene Geister ausgeübt haben, eine Gesellschaft von seltener musikalischer Kompetenz, ein wirklich überlegenes Publikum, das seinen Wert vielleicht allzu genau kannte und gegen dessen Urteile es keine Berufung gab.

„Es gibt in Rom", schreibt Grétry, „eine Anzahl von Musikliebhabern, von alten Abbés, die durch ihre weise Kritik den jungen Musiker davor zurückhalten, sich über die vernünftigen Grenzen seiner Kunst hinreißen zu lassen. Man sagt auch, wenn ein Komponist in Neapel, Venedig oder selbst in Bologna Erfolg gehabt hat: ‚Erst muß man ihn in Rom hören!' "

Die Vorstellungen neuer Opern in Rom waren für ihre Autoren die schwerste Prüfung; man urteilte, als wäre man die letzte Instanz, und die Richter brachten die Leidenschaftlichkeit ihres italienischen Temperaments mit. Vom Beginn des Abends an tobte der Kampf. Wurde die Musik verdammt, so verstand man, einen Unterschied zwischen dem Komponisten und den Sängern zu machen; man pfiff den Maëstro aus und zollte den Künstlern Beifall. Oder es waren die Sänger, die man auspfiff, und man trug den Komponisten im Triumph auf die Bühne.

„Die Römer", sagt Grétry, „haben die Gewohnheit, während eines Stückes, wo das Orchester die Hauptrolle spielt, zu schreien: *Brava la viola, brava il fagotto, brava l'oboè!* Wenn ihnen ein poetischer und melodischer Gesang gefällt, so wenden sie sich an den Autor, oder sie seufzen und weinen; sie haben aber auch die infernale Gewohnheit, abwechselnd: *Bravo Sacchini, bravo Cimarosa, bravo Paësiello* bei den Vorstellungen eines anderen Autors zu schreien, eine geziemende Strafe für Plagiatoren."

Aus der Lebensgeschichte des armen Pergolesi, der, wie man sagt, bei der Erstaufführung seiner „*Olimpiade*" unter lautem Geschrei eine Orange mitten ins Gesicht geworfen bekam, wissen wir, mit welcher Brutalität sich mitunter dieses öffentliche Urteil vollzog. Gerade diese Tatsache zeigt aber, daß das römische Publikum keineswegs unfehlbar war. Es erhob nur Anspruch, es zu sein. Seinen Traditionen treu, maßte es sich über die Musik eine Herrschaft an:

Tu regere imperio populos, Romane, memento . . .

Niemand wunderte sich darüber: man gestand ihm dieses Recht zu: „Rom, die Hauptstadt der Welt", schrieb 1770 in einem seiner Briefe „Amadeo" Mozart.

Dieses war, in seinen Hauptlinien, das Gebäude der italienischen Musik im 18. Jahrhundert. Man sieht ihren Reichtum und ihr Leben. Die größte Gefahr für diese Kunst — und die, der sie unterlag — war gerade ihr Übermaß. Sie hatte nicht Zeit, sich zu sammeln, über ihre Vergangenheit nachzudenken. Sie wurde verzehrt von ihrer Wut nach Neuem.[307]

„Sie erwähnen Carissimi", schreibt der Präsident de Brosses. „Um Himmelswillen! Hüten Sie sich, hier von ihm zu sprechen, sonst wird man Sie für einen alten Zopf ansehen; es ist schon

lange her, daß sogar seine Nachfolger aus der Mode gekommen sind!"

Der gleiche merkte mit Erstaunen, als er in Neapel voll Entzücken einen berühmten Sänger, den Senesino hörte, „daß die Leute dort nicht zufrieden waren. Sie beklagten sich, daß er in einem ‚*stile antico*' sänge. Man muß hierzu sagen, daß der musikalische Geschmack hier alle zehn Jahre wechselt."

Burney erklärt das noch entschiedener:

„In Italien behandelt man eine schon gehörte Oper wie den Kalender vom vergangenen Jahr . . . Es ist eine Gier nach Neuheiten; aber eben die Neuheitssucht, welche in der italiänischen Musik solche plötzliche Veränderungen hervorgebracht hat, bringt manchmal sonderbare Concetti zur Welt. Sie bringt die Komponisten dazu, Neues um jeden Preis zu suchen. Die Einfachheit der alten Meister gefällt dem Publikum nicht mehr. Sie schmeckt dem müden Gaumen dieser verwöhnten Kinder nicht, die ihr Vergnügen nur noch in der Überraschung suchen." [308]

Diese Unbeständigkeit des Geschmacks, dieses beständige Schwanken war schuld, daß man fast keine Musik mehr in Italien druckte.

„Die musikalischen Kompositionen sind in Italien so kurzlebig, und die Wuth nach Neuigkeiten ist so arg, daß es in Betracht der wenigen Exemplare, die gefordert werden, der Mühe nicht werth ist, die Kosten auf den Stich und Kupferdruck zu wenden . . . Überhaupt ist nichts einem Musikladen ähnliches, so viel ich habe entdecken können, in ganz Italien zu finden." [309]

Burney sieht inmitten dieses künstlerischen Glanzes, der ihm lieb ist, das baldige und völlige Verschwinden italienischer Musik voraus. Er glaubt, daß die große Kraft, die ihr innewohnt, sich verwandeln, daß sie andere Künste erschaffen wird:

„Die Sprache und das Genie der Nation sind so reich, daß eben die Sucht nach Neuigkeiten, welche sie mit solcher Schnelligkeit von einer Schreibart in der Komposition zu der andern fortgejagt hat, wobey sie oft vom Guten zum Schlimmen übergiengen, sie antreiben wird, theatralische Schauspiele ohne Musik zu suchen, so bald sie der Musik herzlich überdrüßig werden, welches wegen des Uebermasses darin vermuthlich bald geschehen wird."[310]

Burneys Voraussage ist nur teilweise wahr geworden. Italien hat seither nicht ohne Erfolg versucht, sich „ein Theater ohne Musik" zu schaffen. Es hat hauptsächlich seine Kräfte außerhalb des Theaters und der Musik verausgabt, in politischen Kämpfen, in der bewunderungswürdigen Epoche seines Risorgimento, wo sich alles, was in dieser Nation groß und großmütig war, mit Begeisterung hingab und oft zum Opfer brachte. Aber Burney hat dennoch das innere Gesetz dieser italienischen Musik richtig erkannt, das Prinzip ihres Lebens, ihrer Größe und ihres Todes: Das Italien des 18. Jahrhunderts lebt ganz im Moment, ohne Vergangenheit und ohne Zukunft. Reserven hat es nicht. Es verbrennt in seinem eignen Feuer.

Welcher Unterschied zwischen diesem sich verschwendenden Italien und der weisen Ökonomie Frankreichs und Deutschlands zu der gleichen Zeit — dieses häufte in aller Stille seine Speicher voll mit Wissenschaft, mit Poesie, mit künstlerischem Genie, jenes legte langsam, geduldig, sorgfältig seinen musikalischen Besitz zusammen, wie der französische Bauer, der seine Taler in dem berühmten Wollstrumpf sammelt! Auch sollten sie jung, kraftvoll und wie neu dastehen, als Italien durch seine wilde Kraftausgabe erschöpft am Boden lag!

Wer will, mag es darum tadeln! Wenn auch die Tugenden häuslicher Sparsamkeit aller Achtung wert sind, stehen meine Sympathien auf der Seite der Kunst, die sich hingibt, ohne zu

rechnen. Es ist der Reiz der italienischen Musik des 18. Jahrhunderts, daß sie sich mit vollen Händen verausgabt, ohne Sorge für die Zukunft. Wenn auch die Schönheit nicht verweilte, sie war doch so schön! Von dem flüchtigen Schimmer entschwundener Jahrhunderte voll Schönheit bleibt in den Herzen für immer Freude und Licht.

2. Deutschland

Obwohl Deutschland seit anderthalb Jahrhunderten große Musiker besaß, war es 1750 noch sehr weit davon entfernt, im musikalischen Urteil Europas den Platz einzunehmen, den es heute hat. Es war in Wahrheit nicht mehr die Zeit, wo ein römischer Chronist von den Zöglingen des germanischen Seminars in Rom sagen konnte:

„Wenn sich diese Zöglinge zufällig in der Lage befänden, öffentliche Musik zu machen, so wäre es eine teutonische Musik, die nur Lachen und Heiterkeit des Auditoriums erregen würde." [311]

Selbst jene Zeit war vorbei, wenn auch noch nicht sehr fern, in der Lecerf de la Viéville von den Deutschen nachlässig sagte, „daß ihr Ruf in der Musik nicht sehr groß sei" [312], und der Abbé de Châteauneuf einen deutschen Hackbrettvirtuosen um so mehr beglückwünschte, als er „aus einem Lande kam, das so wenig geeignet ist, Männer von Feuer und Genie hervorzubringen" [313].

Im Jahre 1750 hatte Deutschland Händel und Sebastian Bach gehabt. Es hatte noch immer Gluck und Philipp Emanuel Bach. Dennoch mußte es das erdrückende Joch Italiens ertragen. Obwohl ein Teil seiner Musiker sich seiner Kraft bewußt wurde und gegen den Stachel löckte, waren sie nicht einig genug, um sich zu befreien. Zu groß waren die verführerischen Gaben ihrer Rivalen, zu vollkommen war die Kunst der Italiener, wie leer sie gedanklich auch sein mochte. Neben ihr traten die linkische Art, die Schwere, die Geschmacksfehler doppelt hervor, die den deutschen Meistern nicht fehlen und heute noch von den Arbeiten der Künstler zweiten Ranges abschrecken.

Obwohl der englische Reisende Burney in seinen Aufzeichnungen über Deutschland [314] der germanischen Kunst schließ-

lich eine sehr schöne Huldigung darbringt, ist er überall von einer gewissen Roheit des Vortrags abgestoßen; er knirscht mit den Zähnen beim Anhören der schlecht gestimmten Instrumente, der falschspielenden Orgeln, der schreienden Stimmen.

„Man findet bei den deutschen Straßenmusikanten", sagt er, „niemals jenes feine Ohr, das ich bei derselben Menschenklasse in Italien angetroffen habe."[315]

In Leipzig haben die Sänger „gerade den kreischenden Hauch, wenn sie die hohen Noten angeben, und stossen ihn mit der vollen Stärke heraus, anstatt ihn mit einer *Messa di voce* oder Schweller aufzunehmen".

Von den Berliner Kapellen, „welche wenig Aufmerksamkeit auf die *Piano's* und *Forte's* verwenden, und wo jeder Spieler auf nichts so sehr zu sinnen scheint, als seinen Nachbarn im Lautspielen zu übertreffen", sagt er: „Die Hauptübung des Berliner Musikers ist die, gehört zu werden..." Keine Abstufungen... Keine Rücksicht „auf den Grad der Stärke, dessen die Instrumente, wofür sie gemacht worden, fähig sind. Der Ton kann nur bis zu einem gewissen Grade verstärkt werden, übersteigt er den, so wird er Geräusch."

In Salzburg wird der stark besetzten Kapelle des Fürsterzbischofs „der Vorwurf gemacht, daß ihre Execution mehr rauh und rauschend, als delikat und in bestem Geschmacke wäre". Mozart spricht mit Ekel davon: „Das ist auch eins von den Hauptsachen, was mir Salzburg verhast macht — die grobe, lumpenhafte und liederliche Hof *Musique* — es kann ja ein *honetter* Mann . . . nicht mit ihnen leben!"[316]

Selbst in Mannheim, das das vollkommenste Orchester in Deutschland besitzt, spielen die Blasinstrumente, Oboe und Fagott, falsch.

Was die Orgel anlangt, so war es eine Qual, sie in Deutschland zu hören. In Berlin sind „die Orgeln groß, rauh von

Ton und mit rauschenden Stimmen überladen". In der Wiener Stefanskirche „sind die Orgeln sehr verstimmt". Selbst in der geheiligten Stadt der Orgel, der Stadt des großen Johann Sebastian Bach, in Leipzig, gibt es zwar in einigen Kirchen gute Orgeln, „gute Orgelspieler aber fand ich in keiner".

Ja, es scheint, daß mit Ausnahme einiger Höfe — „wo die Künste", schreibt Burney, „die fürstliche Macht weniger unerträglich machten und es vielleicht ebenso nötig war, die Gedanken der Menschen wie ihren Thatendrang abzulenken" — die Freude an der Musik in Deutschland nicht halb so feurig und so allgemein war wie in Italien.

Während der ersten Reisewochen ist Burney enttäuscht:

„Auf meiner Reise längst dem Ufer des Rheins[317], von Cölln nach Coblenz, wunderte ich mich, ich gesteh' es, daß mich meine Erwartung betrog, und ich keine Beweise von dem starken Hange zur Musik fand, den man den Deutschen, besonders in diesem Striche zuschreibt; denn selbst zu Coblenz, ob es gleich ein Sonntag war, als ich daselbst ankam, und die Gassen und die Nachbarschaft voller Menschen waren, welche spatzieren gingen, hörte ich keine einzige Stimme, oder ein einziges Instrument, wie sonst wohl in andern römisch-catholischen Ländern zu geschehen pflegt."

Hamburg, einst berühmt durch seine Oper, die erste und ruhmreichste Deutschlands, ist ein musikalisches Böotien geworden. Philipp Emanuel Bach fühlt sich hier wie verloren. Als Burney ihn besucht, sagt er ihm: „Fünfzig Jahre früher, da hätten Sie kommen sollen!"

Und in spöttischem Tone, hinter dem sich ein wenig Bitterkeit und Beschämung verbergen, fügt er hinzu:

„Wenn auch die Hamburger nicht alle so grosse Kenner und Liebhaber der Musik sind, als Sie und ich es wünschen möchten: so sind dagegen die meisten sehr gutherzige und

umgängliche Personen, mit denen man ein angenehmes und vergnügtes Leben führen kann; und ich bin mit meiner gegenwärtigen Situation sehr zufrieden; freylich möchte ich mich zuweilen ein wenig schämen, wenn ein Mann von Geschmack und Einsicht zu uns kommt, der eine bessre musikalische Bewirthung verdient, als womit wir ihm aufwarten können."

Burney kommt schließlich zu der Anschauung, daß die Deutschen ihre musikalischen Kenntnisse nicht der Natur, sondern dem Studium verdanken.[318]

Nach und nach sollte er seine Überzeugung ändern, als er die versteckten Reichtümer, das gewaltige Leben der deutschen Kunst erkannte. Er begann die Überlegenheit deutscher Instrumentalmusik zu fühlen. Er fand sogar Freude an dem deutschen Lied, das er am Ende jedem andern, mit Ausnahme des italienischen, vorzog. Aber seine ersten Eindrücke lassen es begreiflich erscheinen, daß die Elite, die Fürsten und Musikliebhaber Deutschlands, den Italienern vor ihren Landsleuten den Vorzug gaben, und zwar mit einer Übertreibung, die sogar der Italien liebende Burney erkennt.

Die italienische Musik hatte im Herzen Deutschlands mehrere Heimstätten, im 17. Jahrhundert München, Dresden und Wien. Die größten italienischen Meister, Cavalli, Cesti, Draghi, Bontempi, Bernabei, Torri, Pallavicino, Caldara, Porpora, Vivaldi, Torelli, Veracini, hatten dort gelebt und geherrscht. Namentlich Dresden erlebte eine Glanzzeit italienischer Kunstpflege in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, zur Zeit, wo Lotti, Porpora und Hasse, der italienischeste Deutsche, dort die Oper leiteten.

Aber 1760 wurde Dresden rücksichtslos verwüstet; Friedrich II. gab sich Mühe, seine Pracht für immer zu vernichten. Er ließ während der Belagerung durch seine Artillerie methodisch

alle Denkmäler, Kirchen, Statuen, Paläste und Gärten zerstören. Als Burney durch die Stadt kam, war sie eine Trümmerstätte. Sachsen war ruiniert und spielte auf lange hinaus keine Rolle mehr in der Musikgeschichte. „Voritzt bleibt dies Theater aus ökonomischen Gründen verschlossen." Die in ganz Europa berühmte Instrumentistentruppe war in fremde Städte zerstreut. „Die Not war allgemein. Die Künstler, die nicht entlassen worden waren, wurden kaum bezahlt. Der größte Teil des Adels und der Bürgerschaft war so arm, daß er seinen Kindern keinen Musikunterricht erteilen lassen konnte ... Außer einer miserablen komischen Oper gab es in Dresden kein anderes Schauspiel als das Elend."[319] Der gleiche Ruin in Leipzig.

Die Hochburgen des Italienertums in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts waren Wien, München und die Städte am Rheinufer.

Zur Zeit der Durchreise Burneys war in Bonn die Truppe des Kurfürsten von Köln fast ganz aus Italienern gebildet unter der Leitung des Kapellmeisters Lucchesi, eines in Toskana sehr bekannten Komponisten.

In Koblenz, wo man häufig italienische Opern spielte, war der Kapellmeister Sales aus Brescia.

Darmstadt hatte seinerzeit die Ehre genossen, der Aufenthalt des Hofgeigers Vivaldi zu sein.

Mannheim und Schwetzingen, die Sommerresidenz des Pfalzgrafen, hatten italienische Operntheater. Das Mannheimer faßte fünftausend Personen; die Bühnenausstattung war prunkvoll, die Figuranten zahlreicher als an den Opern von Paris und London. Fast alle Darsteller waren Italiener. Von den beiden Kapellmeistern war der eine, Toëschi, Italiener, der andere, Christian Cannabich, war auf Kosten des Kurfürsten nach Italien geschickt worden, um unter Jommelli zu studieren.

In Stuttgart und in Ludwigsburg, wo der Herzog von Württemberg wegen seiner übertriebenen Vorliebe für die Musik mit seinen Untertanen in Fehde lebte[320], blieb Jommelli fünfzehn Jahre als Kapellmeister und Direktor der italienischen Oper[321]. Das Theater war riesig, man konnte, indem man es rückwärts nach Belieben öffnete, eine große freie Arena daraus machen, „welche zuweilen mit Leuten angefüllt wird, um Wirkungen in der Perspektive zu thun." Alle Sänger der *Opera buffa* waren Italiener. Auch das Orchester zählte viele solche, namentlich die berühmten Violinspieler Nardini, Baglioni, Lolli, Ferrari. „Ich sehe die ganze Sache als ein Werk des h: *Jommelli* an", schreibt Leopold Mozart, „der sich alle Mühe gibt, die Teutschen an diesem Hofe auszurotten, und nichts als Italiäner einzuführen. Es hat ihm auch schon fast gelungen, und wird ihm auch gänzlich gelingen, da er nebst 4000 f. Jährlichen Gehalt, Portion für 4 Pferde, holz und licht, einem Hause in Stutgard und einem Hause in Ludwigsburg noch die gnade des Herzogs im ersten Grade besitzet... Wie sehr aber *Jommelli* für seine *Nation* eingenohmen ist können sie daraus schlüssen, weil er und andere seine Landsleute, deren sein Haus immer voll ist, um ihm aufzuwarten, sich vernehmen liessen, dass es zu verwundern und kaum glaub: seye, daß ein Kind teutscher Geburt[322] so ein Musik: *genie* und so viel geist und feuer haben könne!" [323]

Augsburg, das seine Verbindungen mit Venedig und Oberitalien niemals ganz abgebrochen hatte, Augsburg, wo der italienische Geschmack in die Architektur und die bildenden Künste eingedrungen war, die Heimat Hans Burgkmairs und der Holbeins, war auch die Wiege des Hauses Mozart. Allerdings hatte sich Leopold Mozart in Salzburg niedergelassen; aber 1763 machte er mit seinem kleinen siebenjährigen Jungen eine Reise nach Augsburg; Theodor von Wyzewa hat gezeigt,

daß es höchstwahrscheinlich dort war, wo Mozart anfing, „die große und freie Schönheit Italiens kennenzulernen".[324]

München war eine fast italienische Stadt mit italienischen komischen Opern, italienischen Konzerten, hochberühmten italienischen Virtuosen und Sängern. Die Schwester des Kurfürsten von Bayern, die Kurfürstin-Mutter von Sachsen, war eine Schülerin Porporas und hatte italienische Opernmusik und Texte verfaßt. Der Kurfürst war selbst ein vortrefflicher Virtuose und ein ziemlich begabter Komponist.

Kaum in Österreich angelangt, bemerkt Burney die „verfälschte, verderbte und italiänisirte Melodie, die man in den Hauptstädten dieses weitläuftigen Reiches zu hören bekömmt."

Salzburg, dessen Leben in musikalischer Hinsicht Theodor von Wyzewa in den reizenden Schilderungen der „Jugend Mozarts" beschreibt, war halb italienisch, in der Musik sowohl als auch in der Architektur. Um 1700 war ein ziemlich unerfreulicher Verfasser komischer Opern, Fischietti aus Neapel, dort Kapellmeister.

Aber die deutsche Metropole des italienischen Stils war Wien. Hier thronte der König der Oper, die menschgewordene Oper: Metastasio. Als Verfasser einer unübersehbaren Reihe von Operndichtungen, von denen jede nicht einmal, nein, zwei-, drei-, zehnmal in Musik gesetzt wurde und zwar von den berühmtesten Komponisten des Jahrhunderts, wurde Metastasio als einzigartiges Genie angesehen. „Er hat", sagt Burney, „allen Pathos und alle das Korrekte eines Racine, und dabey mehr Eigenthümliches." Er war für die musikalische Bühne die erste Autorität der Welt. „Dieser große Dichter," sagt Burney ferner, „dessen Schriften vielleicht mehr zur Verfeinerung der Vokalmusik, und also der Musik überhaupt beygetragen haben als die vereinten Kräfte aller großen Komponisten in Europa," ließ durchblicken, daß er

den Musikern nicht selten das Motiv oder den Inhalt ihrer Arien gab, und er beanspruchte ihnen gegenüber den Rang eines Protektors. Nichts zeigt die Italianisierung Deutschlands mehr als diese Tatsache: der glänzendste Vertreter der italienischen Oper wählt als seinen Wohnsitz nicht Rom oder Venedig, sondern Wien, wo er seinen Hof hatte. Als gekrönter Dichter des Kaisers war er nicht so gnädig, die Sprache des Landes zu erlernen, in dem er lebte; er kannte nur zwei oder drei Worte, geradeso viel, um, wie er sagte, „sich am Leben zu erhalten", d. h. um von seiner Dienerschaft verstanden zu werden. Er verbarg Deutschland, das ihn umschmeichelte, nicht seine Verachtung.

Seine rechte Hand in Wien, der Übersetzer seines Gedankens in die Musik, war der Komponist Hasse[325], der italienischeste unter den deutschen Komponisten. Von Italien adoptiert, von ihm als der *Sassone* (der Sachse) bezeichnet, ein Schüler von Scarlatti und Porpora, war Hasse in eine Art von italienischen Chauvinismus verfallen, der den der Italiener überbot. Er wollte von anderer Musik nichts hören, und er erschlug beinahe den Präsidenten de Brosses, als ihm dieser in Rom die Überlegenheit des Franzosen Lalande in der Kirchenmusik rühmte.

„Ich sah", schreibt der Präsident de Brosses, „den braven Mann fast ersticken vor Zorn über Lalande und seine Gönner. Sein Gesicht fing an, mir chromatisch vorzukommen, und wenn Faustina[326], seine Frau, nicht dazwischengetreten wäre, hätte er mich an einer Sechzehntelnote aufgespießt und mich mit sämtlichen Kreuzen niedergestreckt!"

Man kann wohl sagen, daß der Deutsche Hasse gegen die Mitte des Jahrhunderts der beliebteste italienische Komponist der *Opera seria* in Deutschland, in England und sogar in Italien war. Er hatte alle Opernlibretti Metastasios mit Ausnahme

eines einzigen in Musik gesetzt, einige sogar drei- oder viermal, alle mindestens zweimal. Und obwohl man gewiß nicht sagen konnte, daß Metastasio langsam arbeite[327], fand Hasse, daß jener nicht schnell genug schreibe; um seine Zeit hinzubringen, hatte er auch die Musik zu verschiedenen Texten von Apostolo Zeno geschrieben. Die Zahl seiner Werke war so groß, daß er eingestand, es wäre möglich, daß er „manche davon nicht mehr kennen würde, wenn sie ihm wieder zu Gesicht oder zu Ohren kommen sollten". Er hatte mehr Vergnügen „in der Zeugung als in der Erziehung seiner Abkömmlinge" und verglich sich „mit den fruchtbarsten Thieren, deren Junge entweder gleich in der Kindheit wieder umkämen, oder dem Zufalle überlassen wurden".[328]

Dieser berühmte Repräsentant der italienischen Oper in Deutschland wurde allerdings zu Beginn viel umstritten. Um 1760 bildete sich in Wien gegen Metastasio und Hasse eine andere, sehr temperamentvolle Partei. Wer aber waren ihre Führer? Raniero da Calsabigi aus Livorno — wieder ein Italiener —, der Dichter des „Orpheus" und der „Alceste", und Gluck, nicht weniger verwelscht als Hasse, der Schüler von Sammartini in Mailand und der Verfasser von etwa vierzig dramatischen Werken, der sein Leben lang darauf Anspruch machte, italienische Opern zu schreiben.[329] Dies waren die beiden Lager; es handelte sich hier nicht um einen Streit über die Vorherrschaft der italienischen Oper; sie wurde weder hüben noch drüben angefochten; es handelte sich nur darum, ob man in die Oper die nötigen Reformen einführen sollte oder nicht. „Die Schule von Hasse und Metastasio", sagt Burney, „betrachtet alle Neuerungen als Schwärmerey, und hängt fest an der alten Form des musikalischen Drama, in welchem Dichter und Komponist gleich viel Aufmerksamkeit von dem Zuhörer fodern, der Poet in den Recitativen und

den erzählenden Theilen, und der Musikus in den Arien, Duetten und Chören.“ Die Schule von Gluck und Calsabigi „hält mehr auf theatralische Wirkungen, richtig gehaltene Charaktere, Einfalt in der Diktion und musikalischen Ausführung, als auf das, was sie blumenreiche Beschreibungen, überflüssige Gleichnisse, spruchreiche und frostige Moral auf der einen, mit langweiligen Ritornellen und gedehnten Gurgeleyen auf der andern Seite nennen.“ — Hier liegt der ganze Unterschied; im Grunde handelt es sich um Fragen des Alters und nicht der Rasse und des Stils. Hasse und Metastasio waren alt; sie beklagten sich, daß es keine gute Musik seit ihrer Jugendzeit mehr gäbe. Indessen hatten weder Gluck noch Calsabigi die Absicht, die italienische Musik zu entthronen und sie durch eine andere zu ersetzen. In seiner Vorrede zu „Paris und Helena“, 1770 nach der „Alceste“ geschrieben, spricht Gluck nur davon, „die Mißbräuche, die sich in die italienische Oper eingeschlichen haben und sie schädigen, zu vernichten“.

Zwischen diesen beiden italienischen Parteien, die sich nur durch eine einfache Nuance voneinander unterschieden, teilte sich die Wiener Gesellschaft. Die gesamte kaiserliche Familie war musikalisch. Die vier Erzherzoginnen sangen und spielten die Opern von Metastasio, die abwechselnd von Hasse und Gluck in Musik gesetzt worden waren. Die Kaiserin sang und hatte sogar auf dem Hoftheater gespielt. Salieri war eben zum Kammerkompositeur und Direktor der italienischen Oper ernannt worden; er blieb bis 1824 Hofkapellmeister, ein Hemmschuh für die deutschen Meister, für Mozart vor allen.

So blieb Wien bis zum 19. Jahrhundert ein Mittelpunkt italienischer Kunst in Deutschland. Zur Zeit Beethovens und Webers genügte der „Tankred“ von Rossini, um das mühsam errichtete Gebäude deutscher Musik wieder umzustürzen. Man weiß, mit welcher ungerechten Heftigkeit Wagner von

IOHANN IOACHIM
QUANZ
Schleuen Sc

dieser Stadt gesprochen hat, die, nach seiner Meinung, dem germanischen Geist treulos war: „Wien: das sagt genug .... Nach der Ausrottung jeder Spur des deutschen Protestantismus ....“ hatte es „selbst den richtigen Akzent für seine Sprache verloren, welche ihm jetzt ..... nur noch in undeutscher Verwelschung vorgesprochen wurde .....“ [330]

Gegenüber Süddeutschland und der einstigen Hauptstadt des Heiligen Römischen Reiches erhebt sich schon die neue Hauptstadt des künftigen deutschen Kaiserreiches: Berlin.

„Die Musik hier zu Lande“, sagt Burney, „ist deutscher als in irgend einer andern Gegend des deutschen Reiches.“ Friedrich II. hatte es als eine Herzenssache betrachtet, sie zu germanisieren; er gestattete keine andern Opernaufführungen in seinem Lande als die seines Lieblings Graun, des Sachsen Agricola und einige wenige von Hasse. Indessen ist es überraschend, wie schwer es dem deutschen Geist wurde, sich zu befreien: diese Opern waren italienisch; der König selbst konnte sich nicht vorstellen, daß man vernünftigerweise in einer andern Sprache singen könne.

„Eine deutsche Sängerinn?“ sagte er. „Ich könnte eben so leicht erwarten, daß mir das Wihern meines Pferdes Vergnügen machen könnte!“ [331]

Wer waren nun diese deutschen Komponisten, zu deren ausschließlichem und unduldsamem Schutzherrn er sich aufwarf, so daß Burney schreiben konnte: „Die Namen Graun und Quantz sind zu Berlin heilig, und wird mehr darauf geschworen, als auf Luther und Calvin. Unterdessen giebt es zu Berlin so gut, wie anderwärts, Spaltungen; nur sind die Ketzer genöthigt, ihre Meynungen geheim zu halten ... Denn obgleich hier in Ansehung der verschiedenen christlichen Religionsmeynungen eine völlige Toleranz herrschet, so ist

doch derjenige, der nicht graunisch und quantzisch ist, vor Verfolgung nicht sicher."

Johann Joachim Quantz, Komponist, Kammermusiker und Flötenlehrer des Königs, hatte den italienischen Geschmack, „wie vor vierzig Jahren". Wohlgemerkt: den italienischen Geschmack. Er war lange in Italien gereist. Er hatte Beziehungen zu Vivaldi, Gasparini, Alessandro Scarlatti, Lotti angeknüpft; für ihn war das goldene Zeitalter in der Musik die Zeit jener Alten. Wie Burney sagte: „Seine Meinungen waren frey und uneingeschränkt — vor länger als zwanzig Jahren!"

Es verhielt sich so ähnlich mit Graun. Carl Heinrich Graun war neben Hasse der ruhmreichste Name der deutschen Musik zur Zeit Bachs und Händels.[332] Marpurg nennt ihn „den Schmuck der deutschen Musen; den Meister des schönen, des edlen Gesanges . . ., den Mann, der sich mit nichts als unserm Herzen unterhalte, zärtlich, sanft, mitleidig, erhaben, prächtig, donnernd . . ., einen unerschöpflichen Geist . . . Sie können versichert seyn, daß der Verlust eines grossen Mannes vielleicht nie allgemeiner und aufrichtiger in Berlin bedauert worden ist, als der Verlust unsers unvergleichlichen Grauns."

„Graun", sagt Burney nüchterner, „war vor dreißig Jahren elegant und simpel, denn er war einer der Ersten unter den Deutschen, welche die Fugen und andre dergleichen schwerfällige Arbeiten bey Seite setzten."

Ein ziemlich mäßiges Lob für uns, die wir seither wieder von einer merkwürdigen Liebe für alle diese „schwerfällige Arbeiten" erfaßt worden sind! Aber für einen Mann der italienischen Schule gab es kein schmeichelhafteres Kompliment. Tatsächlich hatte sich Graun sehr bemüht, in Berlin den Stil der italienischen Oper einzubürgern und namentlich den von Leonardo Vinci, dieses hochbegabten Komponisten, der einen zwiefach ruhmvollen Namen trägt. Damit ist schon gesagt,

daß er den Geschmack der italienischen Generation hatte, die zwischen Alessandro Scarlatti und Pergolesi lag. Auch er stammte, wie Quantz, als Künstler aus der Zeit von 1720.

Mit seiner Protektion für Graun und Quantz war Friedrich II. also nichts als ein italienischer Reaktionär, der gegen die Tagesmode „die Produkte eines Zeitalters verteidigen zu müssen glaubte, das man für das augusteische der Musik hielt: das eines Scarlatti, Vinci, Leo, Porpora, ebenso wie der größten Sänger, seit denen, wie er dachte, die Musik heruntergekommen war". Die Betonung dieser angeblich deutschen Kunst gegenüber dem entnationalisierten Wien lohnte also gar nicht. Friedrich II. war im Grunde gar nicht so weit davon entfernt, sich mit der italienischesten Partei in Wien, der von Hasse und Metastasio, zu verständigen.[333] Es war nur ein Unterschied zwischen seinem Geschmack und dem jener Partei: nämlich, daß seine Lieblinge nicht an Hasse und Metastasio heranreichten. Burney sagt: „Denn, müßte es auch zugegeben werden, daß Se. Majestät den goldnen Zeitpunkt des Augustus in der Musik gewählt hätten, so scheint es doch nicht, daß dieselben den besten Komponisten aus diesem Zeitpunkte dero Gunst geschenkt haben."

Oder vielmehr, es gab einen Unterschied. In Wien hatte die Musik auf die Mode Rücksicht zu nehmen, aber sie war frei. Die Regierung, in allen andern Dingen wenig liberal, ließ Künstlern und Dilettanten ihren Geschmack. In Berlin mußte man gehorchen. Kein anderer Geschmack war gestattet als der des Königs.

Man kann sich kaum vorstellen, wie weit die kleinliche Tyrannei Friedrichs II. sich in der Musik erstreckte. Es war der gleiche Despotengeist, der über der ganzen preußischen Organisation herrschte.[334] Eine inquisitorische und drückende Bevormundung lastete auf dem Musiktreiben; denn der König

selbst war, wie allgemein bekannt, Flötenvirtuose und Komponist. Er gab jeden Abend in Sanssouci zwischen fünf und sechs Uhr ein Flötenkonzert. Der Hof war befohlen und lauschte andächtig den drei oder vier „langen und schweren Konzerten", die der König vorzutragen geruhte. Es fehlte an solchen Konzerten nicht: Quantz hatte deren dreihundert ausschließlich für diesen Zweck komponiert; er durfte nichts davon veröffentlichen, kein anderer durfte sie spielen. Burney bemerkt mit Sanftmut, daß diese Konzerte vermutlich zu einer Zeit komponiert waren, „da der König noch nicht so öftre Gelegenheit brauchte, Athem zu nehmen, als itzt; denn in einigen von den sehr schweren und langen Solosätzen sowohl, als in den Cadenzen, war das Athemnehmen nöthig, ehe die Passagen zu Ende gebracht worden".[335] Der Hof hörte resigniert zu; das kleinste Beifallszeichen war ihm untersagt (das Gegenteil wurde nicht für möglich gehalten). Nur der riesige Herr Quantz, schon durch seine Gestalt würdig, in allen Regimentern des Königs von Preußen zu figurieren[336], „hatte das Privilegium, seinem königlichen Schüler am Ende der Solosätze und Cadenzen Bravo zuzurufen".

Ohne sich bei diesen bekannten Tatsachen aufzuhalten, mag man sehen, wie der königliche Flötenspieler die ganze Musik und namentlich die Berliner Oper mit Rutenhieben zu lenken bemüht war.

Sicherlich verdankt sie ihm mancherlei. Vom Tode Friedrichs I. (1713) bis zum Jahre 1742 besaß Berlin keine Oper.[337] Sofort nach seinem Regierungsantritt ließ Friedrich II. eines der größten Opernhäuser der damaligen Zeit erbauen mit der Inschrift: *Fredericus Rex Apollini et Musis.* Er schuf ein Orchester von fünfzig Musikern, engagierte italienische Sänger und französische Tänzer und setzte seinen Ehrgeiz darein, eine Truppe zu besitzen, die man in Berlin als die beste Europas be-

zeichnete. Der König trug alle Kosten selbst, und der Eintritt war frei für „jederman, der nur anständig gekleidet" — was den Schluß zuläßt, daß keine Elemente aus dem Volke Zutritt hatten, auch im Parterre nicht.[338]

Wenn aber die Gehälter der Künstler auch königlich ausbezahlt wurden, nehme ich an, daß sie nicht leicht verdient waren. Ihre Stellung war nicht gerade ein Ruheposten.

„Der König", erzählt Burney, „steht fast beständig hinter dem Kapellmeister, welcher die Partitur vor sich hat; er sieht fleissig mit hinein, und ist wirklich eben ein so guter Generaldirektor hier als Generalissimus im Felde. — Und der König hält in den Opernhause eben sowohl auf gute Mannszucht als im Felde, und wenn an beyden Orten der geringste Fehler in einer einzigen Bewegung oder Evolution vorfällt: so wird er bemerkt und der Fehlende zurecht gewiesen. Und wenn einer unter den italiänischen Truppen sich unterstände, von der genauesten Subordination abzuweichen, und eine einzige Passagia in der vorgeschriebenen Rolle zu vergrössern, zu ändern, oder zu vermindern; so würde er eine Ordre empfangen, sich genau an die vorgeschriebenen Noten zu halten."

Dieser Zug bezeichnet das Maß von musikalischer Freiheit, das man in Berlin genoß. Ein italienischer Pseudoklassizismus dominierte tyrannisch und duldete weder Veränderungen noch Fortschritt. Burney ist darüber entsetzt:

„Die Musik", sagt er, „ist in diesem Lande vollkommen im Stillstehen, und sie wird es so lange bleiben, als Seine Majestät den Künstlern so wenig Freiheit in der Kunst läßt, wie den Bürgern im öffentlichen Leben, da er zu gleicher Zeit Herrscher über das Leben, das Vermögen und die Geschäfte seiner Untertanen sein will und der Regulator ihrer kleinsten Vergnügungen."

Dazu kommt, daß Berlin hauptsächlich eine Stadt von Musikprofessoren und Theoretikern war, welche sich vermut-

lich nicht erlaubten, den Geschmack des Königs zu kritisieren, da sie alle mehr oder weniger offizielle Stellungen einnahmen, wie der bedeutendste unter ihnen, Marpurg, Direktor der Königlichen Lotterie und Kriegsrat. Sie entschädigten sich aber für diese Zurückhaltung, indem sie untereinander in heftiger Fehde lebten; diese Streitigkeiten machten das musikalische Leben nicht gerade freier und angenehmer.

„In Berlin", sagt Burney, „sind mehr musikalische Streitschriften und mit mehr Hitze und mehr Eifer gewechselt worden, als anderwärts. Es giebt in dieser Stadt auch wirklich mehr theoretische als praktische Tonkünstler, und das hat vielleicht", fügt er nicht ohne Impertinenz bei, „weder den Geschmack verfeinert noch die Phantasien begeistert."

Freiere Geister hielten das nicht aus; wenn Philipp Emanuel Bach von 1740—67 hier blieb, so geschah das durchaus gegen seinen Willen. Der arme Teufel konnte Berlin nicht verlassen, weil man es ihm nicht gestattete. Er litt hier an seinem Geschmack und seinem Selbstbewußtsein. Er hatte eine untergeordnete Stellung und ein geringes Einkommen; tagtäglich mußte er den königlichen Flötenspieler am Klavier begleiten; man zog ihm Graun und Quantz bei weitem vor, „deren Stil absolut dem entgegengesetzt war, den er einführen wollte". Das erklärt die Freude, die er später empfand, als er in der guten Stadt Hamburg leben durfte, wo weder Geschmack noch Interesse für Musik, aber Gastfreundschaft, Wärme und Freiheit war. Mit allem, selbst mit dem Unverstand, kann sich ein Künstler leichter abfinden als mit dem Zwang in der Kunst.

Das ist, in großen Zügen, das Musikleben in den großen deutschen Städten. Die italienische Oper war absolute Herrscherin; Burney konnte seine Aufzeichnungen über Deutschland mit diesen Worten beschließen:

„Den itzigen Schwung der deutschen Melodie kann man aber leicht aus den italiänischen Opernarien herleiten; so wie den Geschmack der meisten Deutschen Komponisten und Spieler, von dem Geschmacke der besten italiänischen Sänger. In der That sind auch manche günstige Umstände zusammen gekommen, die es ihnen erleichtert, diesen Geschmack zu erwerben, besonders da viele deutsche Herren jenseits den Alpen Güter besitzen . . ., und im deutschen Reiche selbst haben die Einwohner von Wien, München, Dresden, Berlin, Manheim, Braunschweig, Stutgard und Cassel, woselbst seit so langer Zeit italianische Opern gewesen und zum Theil noch sind, dem italiänischen Singen nicht vergebens zugehört."

Wie seltsam! Hatte denn Deutschland nicht das deutscheste aller Genies, das ungeheure und tiefe Werk Johann Sebastian Bachs hervorgebracht? Wie soll man sich erklären, daß sein Name so wenig Platz in den Aufzeichnungen Burneys und in diesem ganzen Bilde Deutschlands einnimmt?

Für die Verschiedenheit, mit der Zeitgenossen und Nachwelt einen großen Mann beurteilen, ist das ein Musterbeispiel. Uns, nach zwei Jahrhunderten, scheint es unfaßbar, daß Johann Sebastian Bach nicht die ganze Kunst seines Jahrhunderts beherrscht haben sollte. Man kann sich zur Not vorstellen, daß ein großer Mann völlig unbekannt bleibt, wenn die Umstände seines Lebens ihn so isolieren, daß er nicht einmal seine Werke herausgeben oder sich beim Publikum Gehör verschaffen kann. Aber wie sollen wir begreifen, daß ein Mann von diesem Rang bekannt und doch nicht anerkannt war, daß man eine mäßige und höchstens wohlwollende Meinung von ihm hatte, daß man keinen Unterschied zwischen ihm und den Künstlern zweiten Ranges in seiner Umgebung machen konnte? Dennoch spielt sich dergleichen fortwährend ab. Shakespeare war niemals vollkommen unbekannt

oder verkannt. Jusserand hat bewiesen[339], daß Ludwig XIV. ihn in seiner Bibliothek hatte und daß man ihn im 17. Jahrhundert in Frankreich las. Das Publikum seiner Zeit schätzte ihn, aber nicht mehr als viele andere dramatische Schriftsteller und sicherlich weniger als manche andere. Addison, der ihn kannte, vergaß 1694, ihn in seiner „Übersicht der besten englischen Schriftsteller" zu erwähnen.

Ähnlich verhält es sich mit Johann Sebastian Bach. Er hatte einen gefestigten Ruf unter den Musikern seiner Zeit, aber dieser Ruf reichte nicht über eine bestimmte Grenze. Sein Leben in Leipzig war mühevoll, beengt, gedrückt, beständig den Quengeleien der Thomasschule ausgesetzt, deren Rat seinen Tod nicht sehr beklagte, ihn in der alljährlichen Eröffnungsrede so wenig erwähnte, wie es die Leipziger Zeitungen getan hatten, und der der Witwe Bachs die übliche kleine Pension entzog, so daß sie 1760 im Armenhause starb. Zum Glück hatte Johann Sebastian Bach viele vortreffliche Schüler erzogen, von seinen Söhnen nicht zu sprechen, die eine pietätvolle Erinnerung an seine Lehre bewahrten. Aber als was wurde er zwanzig Jahre nach seinem Tode genannt? Als großer Organist und gelehrter Professor. Burney gedenkt seiner zwar, als er durch Leipzig kommt, aber nur um das Urteil von Quantz zu zitieren, der von Bach sagte, daß dieser vortreffliche Meister die Kunst, die Orgel zu spielen, bis auf den höchsten Grad der Vollkommenheit gebracht habe. Er fügt hinzu:

„Ausser verschiedenen vortrefflichen Kompositionen für die Kirche, hat er *Ricercari* herausgegeben, welche aus Preludien und Fugen für die Orgel, aus allen vier und zwanzig Tonarten, über zwey, drey und vier Themata, im *Modo recto & contrario*, bestehen. Alle itzt lebende Organisten in Deutschland, haben sich nach seiner Schule gebildet, so wie die meisten Flügel-, Clavier- und Fortepianospieler, nach der Schule seines Sohnes,

Carl Philipp Emanuel Bach,
Kapellmeister und Musikdirektor in Hamburg.
Aus Hochachtung gezeichnet und gestochen von A. Stöttrup.

des vortreflichen Carl Philip Emanuel Bach, der so lange unter dem Namen *der Berliner Bach* bekannt gewesen."

Man beachte die Stellung des Wortes „vortrefflich". 1770 ist der „vortreffliche" Bach Philipp Emanuel. Er ist der große Mann der Familie. Burney denkt angestrengt darüber nach, wie „dieser großartige Musiker" werden konnte.[340]

„Schwer zu sagen, wie er seinen Stil ausgebildet hat. Er hatte ihn weder von seinem Vater geerbt noch übernommen, der sein einziger Lehrer gewesen war; denn dieser respektable Musikus, dem niemand in bezug auf Können und Erfindung gleichkommt, dachte, es sei nötig, mit beiden Händen so viel Harmonie zusammenzuraffen, als man packen könne; zweifelsohne hat er mit diesem System die Melodie und den Ausdruck geopfert."

Nichts ist charakteristischer als die Raschheit, mit der die Söhne Johann Sebastians, obwohl sie ihn verehrten, seinen Geschmack und seine Grundsätze abschwuren. Philipp Emanuel spricht ironisch von der musikalischen Gelehrsamkeit, namentlich vom Kanon, „es wäre trocknes, elendes, pedantisches Zeug". Er sieht es für einen Mangel an Genie an, „sich mit einem so knechtischen Studiren abzugeben".[341] Er fragt, ob Burney irgendeinen großen Kontrapunktisten in Italien gefunden habe. Burney verneint es.

„Nun", sagt Philipp Emanuel, „es würde auch noch nicht viel sagen, wenn Sie auch hätten; denn wenn man den Contrapunkt auch recht gut versteht, so gehören doch noch viele andre wesentliche Dinge dazu, wenn man ein guter Komponist werden will."

Burney stimmt ihm lebhaft zu, und beide kommen überein, daß die Musik keine große Gesellschaft sein soll, wo alle Leute auf einmal reden, so daß „das Gespräch verdirbt, und man anstatt Vernunft, Witz und muntern Scherz nichts zu hören

bekommt, als Unsinn, Toben und Lärmen". Ein weiser Mann muß im Gespräch immer warten, „bis er eine Gelegenheit findet, etwas Zweckmässiges zu sagen, ehe er spricht". Dies ist die Schule der deutlichen Melodie nach italienischer Art, welche die alte deutsche Polyphonie verpönt. Der italienische Stil herrscht in der Familie Bach!

Johann Sebastian selbst war vielleicht nicht ganz unempfänglich für den Charme der italienischen Oper. Sein Biograph Forkel behauptet, daß er für Caldara, Hasse, Graun etwas übrig hatte. Mit Hasse und der Faustina war er befreundet; zuweilen fuhr er mit seinem ältesten Sohn von Leipzig nach Dresden, um dort italienische Opern zu hören. Er verspottete sich selbst, wenn er sich wegen der Freude, die ihm diese kleinen Ausflüge machten, entschuldigte: „Friedemann," sagte er, „wollen wir nicht wieder in Dresden hübsche Liedlein anhören?" Ist es so schwierig, in einigen seiner Werke die Erinnerung an diese „hübschen Liedlein" herauszuhören? Wer weiß, ob er in anderer Lebenslage und mit einem Theater zu seiner Verfügung nicht ebenso vom Strom mitgerissen worden wäre wie die andern?

Seine Söhne jedenfalls leisteten keinen Widerstand. Die Italiener taten es ihnen so sehr an, daß einer von ihnen für einige Zeit unter dem Namen Giovanni Bacchi ganz zum Welschen wurde. Ich spreche von Johann Christian, dem Jüngsten der Familie. Er zählte fünfzehn Jahre beim Tode seines Vaters und hatte von ihm eine gediegene musikalische Erziehung empfangen; er besaß gute Anlagen zum Orgel- und Klavierspiel. Nach dem Tode Johann Sebastians kam er zu seinem Bruder Philipp Emanuel nach Berlin. Hier fand er die italienische Oper Grauns und Hasses. Der Eindruck, den er davon empfing, war so stark, daß er nach Italien ging. Er kam nach Bologna, und wurde, der Sohn Bachs, Zögling des Padre

Martini[342]. Acht Jahre lang arbeitete er daran, sich unter Martinis Führung eine italienische Bildung und eine italienische Seele zu erwerben. Dann begab er sich nach Neapel und wurde ein Führer der neapolitanischen Opernschule; er ließ eine Reihe italienischer Opern nach Dichtungen von Metastasio aufführen, „*Catone in Utica*" (1761), „*Alessandro nelle Indie*" (1762), die großen Erfolg hatten, denn sie waren, nach Burney, im besten neapolitanischen Geschmack. Das war aber noch nicht alles. Nachdem er die musikalische Richtung seines Vaters abgeschworen hatte, schwor er nun auch seinen Glauben ab: der Sohn des großen Bach wurde katholisch. Er wurde Domorganist in Mailand unter einem italienischen Namen.[343] Es ist schwer, ein vollkommeneres Beispiel für die Eroberung des deutschen Geistes durch Italien zu zitieren.

Hier handelt es sich nicht um mittelmäßige Menschen, die keinen andern Anspruch an unsere Aufmerksamkeit haben als den, die Söhne eines großen Mannes gewesen zu sein. Die Söhne Johann Sebastians sind selbst große Künstler, denen die Geschichte den ihnen zukommenden Rang versagt hat. Wie die meisten Musiker dieser Übergangsepoche hat man sie jenen geopfert, die vorangingen oder nachfolgten. Philipp Emanuel, der seiner Zeit sehr weit voraus war und außer von einer ganz kleinen Anzahl sehr wenig verstanden worden ist, ist von Vincent d'Indy als einer der direkten Vorläufer Beethovens bezeichnet worden. Johann Christian ist kaum weniger bedeutend: nicht Beethoven, aber Mozart kündet sich in ihm an.[344]

Ein anderer Musiker von Rang, der mehr noch als Philipp Emanuel der Vorläufer, man könnte fast sagen, das Vorbild Beethovens für seine großen Sonaten und Variationswerke war, Friedrich Wilhelm Rust in Dessau, der Freund Goethes und Musikdirektor des Prinzen Leopold III. von Anhalt,

wurde wie die andern von dem Zauber Italiens ergriffen.[345] Er reiste nach Italien, blieb zwei Jahre dort, besuchte eifrig die Operntheater, verkehrte mit den besten Meistern, mit Martini, Nardini, Pugnani, Farinelli und namentlich mit Tartini, von dem er sehr viel lernte, und dieser Aufenthalt wurde entscheidend für seine künstlerische Entwicklung. Noch dreißig Jahre später, 1792, klingen seine Reiseerinnerungen in einer seiner Sonaten, der „*italiana*", wieder.

Wenn die Führer der deutschen Musik, wenn die Bach, Rust, Gluck, Graun, Hasse, in diesem Maße dem Einfluß italienischer Kunst erliegen[346], wie soll nun die deutsche Musik dem fremden Geiste Widerstand leisten? Wo liegt das Heil für ihren Genius?

Zunächst war es unvermeidlich, daß die Menge der kleineren Künstler, die musikalische Plebs Deutschlands, diejenigen, welche nicht die Mittel hatten, nach Italien zu gehen, um dort Italiener zu werden, unter ihrer demütigenden Lage und der Bevorzugung der Fremden schwer litten. Burney, der zugeben muß, daß man die Italiener in Deutschland meist viel besser entlohnt als heimische Künstler, selbst wenn sie ihnen überlegen sind, sagt, daß man aus diesem Grunde „es also den Deutschen nicht gar zu übel nehmen muß, wenn sie manchen italiänischen Meister zu gering schätzen, und ihnen mit solcher Verachtung und Strenge begegnen, als nur die plumpeste Unwissenheit und Dummheit verdient." „Alle beneiden die Italiäner", fügt er hinzu, freilich am Ende eines Satzes, in dem er erzählt, daß sie auch aneinander kein gutes Haar lassen. Jede Stadt ist in eifersüchtige Parteien geteilt. „Die Musiker fast einer jeden Stadt . . . beneiden sich einer den andern, und alle beneiden einmüthiglich die Italiäner." Dieser Mangel an Einigkeit sollte für die Deutschen in der

Kunst ebenso verhängnisvoll werden wie in der Politik; sie wurden um so unfähiger, sich gegen die Fremden zu verteidigen, als ihre Häupter, wie Gluck und Mozart, zum Feinde übergegangen zu sein schienen.

Aber der Geschmack des Volkes blieb dem fremden Stil ziemlich fremd. Die Meßkataloge von Frankfurt und Leipzig im 18. Jahrhundert geben den Beweis dafür.[347] Auf diesen großen europäischen Märkten, wo die Musik eine wichtige Stelle einnimmt, figuriert die italienische Oper fast gar nicht.[348] Was im Überfluß vorhanden ist, das ist deutsche kirchliche Musik: Lutherscher Kirchengesang, geistliche Konzerte, Passionen und besonders Sammlungen von Liedern und Liedlein, unantastbare Heimstätten des deutschen Gedankens für immer.

Andererseits ist es bemerkenswert, daß es, mit wenigen Ausnahmen, nicht mehr die Italiener, sondern die Deutschen sind, welche die italienische Oper und die italienische Kunst in Europa repräsentieren, ein Gluck in Wien, ein Johann Christian Bach in London, Graun in Berlin, Hasse in Italien selbst. Wie sollte da nicht ein neuer Geist in diese italienisch-deutsche Musik einfließen? Bei diesen deutschen Meistern, die sich ihrer Überlegenheit bewußt waren, entwickelte sich langsam der eingestandene oder uneingestandene Wunsch, Italien mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. Man ist überrascht von den deutschen Stolz, den man bei Gluck und Mozart wachsen fühlt. Diese genialen Schüler Italiens sind die ersten, die sich im deutschen Lied versuchen.[349]

Selbst im Theater beginnt die deutsche Sprache wieder ihren Platz einzunehmen.[350] Burney, der die musikalischen Eigenschaften dieser Sprache erkannt und sich zuerst darüber gewundert hatte, daß sie im Theater nicht häufiger gebraucht wurde, mußte bald konstatieren, daß musikalische Theaterstücke in deutscher Sprache anfingen, sich in Sachsen und im

Norden des Kaiserreiches zu verbreiten. Seit der Mitte des Jahrhunderts arbeiteten der Dichter Christian Felix Weiße und die Musiker Standfuß und Johann Adam Hiller nach dem Muster der englischen Singspiele und der Komischen Oper von Favart an deutschen Singspielen, deren erstem aus dem Jahre 1752: „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber“[351] sehr bald eine Menge ähnlicher Werkchen folgte. „Die Musik“, sagt Burney, „war so angenehm und natürlich, daß die Lieblingsweisen, wie in England jene des Doktor Arne, bald in allen Kreisen des Volkes und auf der Straße gesungen wurden.“ Hiller gab den Leuten aus dem Volk in seinen Stücken einfache Lieder; diese Lieder wurden in Deutschland ebenso volkstümlich wie die Vaudevilles in Frankreich. „Heutzutage“, schreibt Burney, „ist die Vorliebe für die *Burlette* so allgemein und so ausgesprochen, daß man mit den klugen Leuten fürchten muß, ob dieser Geschmack den an der guten Musik und namentlich den für ein höheres Genre nicht zerstören wird.“ Diese populären Lieder haben den guten Geschmack nicht nur nicht zerstört, sondern sie sind eine der Quellen der neuen deutschen Oper geworden.

Aber der entscheidende Anstoß, der die deutsche Musik befreien sollte, ging von der plötzlichen Entwicklung der Instrumentalmusik aus. Im Augenblick, wo Deutschland den alten deutschen Stil, seine eigene Persönlichkeit mit der vokalen Polyphonie und den unendlichen Hilfsquellen des Kontrapunktes verleugnen zu wollen schien — in diesem Augenblick, wo es aussah, als gäbe es den Versuch auf, seine ungefüge, grübelnde Seele auszudrücken, um sich dem Stil des lateinischen Gedankens zu vermählen, hatte es das Glück, in dem plötzlichen Aufblühen der Instrumentalmusik einen Ersatz und mehr als das für alles Verlorene zu finden.

Es mag seltsam scheinen, dort von einem Glücksfall zu sprechen, wo Klugheit und Willenskraft so starken Anteil hatten. Dennoch muß man hier, wie immer in der Geschichte, den Zufall, die Gunst der Umstände in Rechnung ziehen, die die Entwicklung eines Volkes fördern oder hemmen. Zweifellos reißen die kräftigsten Völker schließlich immer das Glück an ihre Seite. Aber dieses Glück existiert, das kann man nicht leugnen.

Man sieht es in diesem Falle. Nicht allein die Deutschen hatten die Mittel ihrer Instrumentation vervollkommnet. Dieselben Tendenzen waren auch in Frankreich und Italien am Werk. Die Schulen Venedigs pflegten erfolgreich die Instrumentalmusik; italienische Virtuosen waren überall berühmt; in Mailand wurde die Symphonie geboren. Aber die symphonische Musik war kein günstiges Feld für den italienischen Genius mit seiner lichten Melodie und seinen scharfen Konturen. Und hätte man diese natürliche Veranlagung ändern und neuen Bedingungen anpassen können, dann nur durch eine Kraftleistung, zu der die überarbeitete, ermüdete, indolente italienische Kunst nicht mehr fähig war. In Italien wäre eine Revolution nötig gewesen, um das zu vollbringen, was in Deutschland nur die Folge einer ruhigen Entwicklung war. So sicherten die Fortschritte des Orchesters Deutschlands Sieg, während sie zum Niedergang italienischer Kunst beitrugen. Burney klagt, daß die Opernorchester Italiens zu stark besetzt sind, und daß ihr Lärm die Sänger geradezu zum Brüllen zwingt. „In Ansehung der Musik gieng viel von dem Halbdunkeln verlohren, die Mezzotinten und der Hintergrund . . . Man konnte nichts deutlich hören, als die lärmenden und wüthenden Sätze.“ So werden die italienischen Stimmen verdorben, und Italien verliert das Privileg des *bel canto*, auf den es mit Recht so stolz gewesen war. Vergebliches Opfer; denn wenn es auf seine eigenen unnachahmlichen

Vorzüge verzichtet, konnte es sich doch nicht Eigenschaften und einen Stil aneignen, die ihm fremd waren.[352]

Dagegen sind die Deutschen in der jungen Symphonie vollkommen in ihrem Element. Die natürliche Vorliebe für Instrumentalmusik, die Notwendigkeit für viele kleine deutsche Höfe, sich mit dieser Musik zu begnügen, da ihnen das streng eingehaltene Gebot der reformierten Kirche ein Operntheater untersagte, der gesellschaftliche Instinkt, der die deutschen Musiker dazu trieb, sich in kleinen Gesellschaften, kleinen Kollegien zu versammeln, um gemeinsam zu spielen, statt dem Individualismus italienischer Virtuosen zu folgen — dies alles, die Mittelmäßigkeit deutschen Gesanges mit einbegriffen, sollte zu der universellen Entwicklung Deutschlands in der Instrumentalmusik beitragen. Nirgends in Europa gab es mehr Unterrichtsanstalten und mehr gute Orchester.

Eine der merkwürdigsten Institutionen Deutschlands war die der „Armenschüler", die (wenigstens was die Großmut ihrer Gründer betrifft) den Konservatorien armer Kinder in Neapel entsprach. Diese Schüler, die Burney in Scharen in den Straßen Frankfurts, Münchens, Dresdens und Berlins begegnet, empfingen „allemal da, wo die römisch-catholische Religion herrschte, ihren Unterricht im Jesuitencollegio . . ., wo junge Kinder auf Instrumenten und im Singen unterworfen werden.". Die Münchener Schule umfaßte achtzig Kinder von elf bis zwölf Jahren. Bevor sie aufgenommen wurden, mußten sie schon ein Instrument spielen können oder ausgesprochene musikalische Anlagen zeigen. Man behielt sie bis zum zwanzigsten Jahre. Sie bekamen Wohnung, Nahrung, Unterricht, aber keine Kleidung. Sie mußten einen Teil ihres Lebensunterhaltes verdienen, indem sie in den Straßen spielten und sangen. Das war für sie eine Verpflichtung, „damit das Publikum, das für ihren Unterhalt sorgte, auch ihre

JOHANN CHRISTIAN BACH

Fortschritte kennenlerne". In Dresden war die Stadt in Viertel eingeteilt. Die Armenschüler mußten, in Trupps von sechzehn, siebzehn oder achtzehn, nacheinander vor den Türen der Häuser jedes Viertels singen. Sie bildeten kleine Chöre und kleine Orchester: Geigen, Violoncelli, Oboen, Hörner und Fagott. Die reichen Familien abonnierten sich, damit sie ein- oder zweimal die Woche vor ihrem Hause spielten. Man bestellte sie zu privaten Festlichkeiten oder Begräbnissen; am sonntäglichen Gottesdienst wirkten sie mit. Das Handwerk war schwer, besonders hart die Verpflichtung, im strengen Winter auf der Straße zu singen. Aus diesen Armenschülern wählte man später die Gemeindeschullehrer, unter der Bedingung, daß sie leidliche Kenntnisse im Lateinischen, im Griechischen und im Orgelspiel besaßen. Die besten wurden auf Universitäten wie Leipzig oder Wittenberg geschickt, wo mehr als dreihundert arme Studenten versorgt wurden. Sie konnten sich hier der Musik oder der Wissenschaft widmen.

An einigen Höfen gab es ebenfalls musikalische Institute für arme Kinder, wie die beiden Konservatorien für zweihundert Knaben und Mädchen, die der Herzog von Württemberg in Ludwigsburg und in der Solitude, einem seiner Sommerschlösser, eingerichtet hatte.

Außer diesen Armenschulen räumten die kommunalen Schulen der Musik, und namentlich der instrumentalen, einen bedeutenden Platz ein. So war es in der Regel in Österreich, in Sachsen, in Mähren und besonders in Böhmen. Burney konstatiert, daß es in jedem Dorfe Böhmens eine öffentliche Schule gab, in der die Kinder zu gleicher Zeit im Lesen, Schreiben und der Musik unterrichtet wurden. Er besuchte deren einige. In Czaslau bei Kolin fand er „eine Klasse voll kleiner Kinder von beyderley Geschlechtern ..., welche lasen, schrieben, auf der Geige, der Hoboen, dem Basson und andern Instru-

menten spielten. Der Organist hatte in einem kleinen Zimmer seines Hauses vier Claviere, und auf jeden übte sich ein kleiner Knabe". In Budin, in Lobositz hatten mehr als hundert Kinder, Knaben und Mädchen, musikalischen Unterricht und waren Kirchensänger und -musiker.

Unglücklicherweise verkamen die Talente, die sich hier entwickelten, im Elend. „Viele von denen, welche Musik in den Schulen lernen, gehen nachmals wirklich an den Pflug und andere mühsame Handarbeiten; und dann hilft ihnen ihre musikalische Kenntniß zu weiter nichts, als daß sie . . . sich zu Hause ein Vergnügen machen können, welches vielleicht", wie Burney philosophisch hinzufügt, „der würdigste Gebrauch ist, wozu man die Musik anwenden kann." Andere gingen in die Dienste hochgestellter Herren über, die sich aus ihrem Gesinde ein Orchester bildeten, mit dem sie Konzerte gaben. Der böhmische Adel beging das Unrecht, dem eigenen, so anziehenden Volke den Rücken zu kehren und den größten Teil des Jahres in Wien zu verbringen. „Ich hatte oftmals sagen hören, daß die Böhmen unter allen Nationen in Deutschland, ja vielleicht in ganz Europa am meisten musikalisch wären; und ein berühmter deutscher Komponist, welcher gegenwärtig in London ist, hatte mich versichert, daß sie, wenn man ihnen nur gleiche Vortheile mit den Italiänern verschafte, diese gewiß übertreffen würden." Sie zeichneten sich besonders als Bläser aus: als Holzbläser auf der sächsischen, als Blechbläser auf der mährischen Seite. Aus solchen böhmischen Schulen ging der Reformator der Instrumentalmusik, der Schöpfer der deutschen Symphonie hervor, Stamitz, geboren zu Deutsch-Brod als Sohn des Kantors. In diesen selben Schulen erhielt Gluck seinen ersten musikalischen Unterricht. In Lukavec bei Pilsen schrieb Haydn 1759 seine erste Symphonie als Dirigent der Privatkapelle des Grafen Morzin. Der größte deutsche Geiger endlich, Franz

Benda, der einzige Musiker außer Philipp Emanuel Bach, der in Berlin einen eigenen Stil für sich zu haben wagte und unabhängig von Graun und den Welschen war, stammte gleichfalls aus Böhmen.

Dank diesen Schulen und diesen natürlichen Anlagen wurde die Instrumentalmusik überall in Deutschland gepflegt, selbst in Wien und München, den Hauptstätten der italienischen Oper. Wir übergehen die fürstlichen Virtuosen: den Flötenspieler-König in Berlin, den österreichischen Cellisten-Kaiser, die fürstlichen Geiger, den Kurfürsten von Bayern oder den Fürsterzbischof von Salzburg, die fürstlichen Klavierspieler, den Herzog von Württemberg oder den Kurfürsten von Sachsen, von denen der letztere allerdings, wie Burney sagt, „so furchtsam wäre, in anderer Gegenwart zu spielen, daß selbst die Churfürstinn, seine Gemahlinn, ihn kaum einmal gehört hätte . . ." Halten wir uns auch nicht bei dem übermäßigen Konzertverbrauch der deutschen Dilettanten auf — drei oder vier Instrumentalkonzertstücke innerhalb eines Konzertabends in Berlin, fünf bis sechs in Dresden! . . . Aber die junge Symphonie wuchs nach allen Seiten. In Wien wimmelte es von Symphonikern; unter ihnen rühmte man Hoffmann wegen seiner Natürlichkeit[353], die Phantasie Vanhalls, ferner Ditters, Huber, Gassmann und den jungen Haydn, der eben hervortrat. Diese Musik fand in Wien ein enthusiastisches Publikum. Theodor von Wyzewa hat die Hof- und Tafelmusik des Erzbischofs von Salzburg beschrieben: drei Konzertmeister hatten abwechselnd die Programme auszuwählen und die Ausführung zu leiten. Das Lebenswerk Leopold Mozarts zeigt, welche Unmengen von Instrumentalmusik ein kleiner deutscher Hof Tag für Tag verbrauchte; dazu die Konzerte im engeren Kreis, die Serenaden im Freien auf Bestellung wohlhabender Bürger . . .

Zentren der deutschen Instrumentalmusik waren Mannheim und, in den Sommermonaten, das kaum ein paar Meilen entfernt gelegene Schwetzingen, nach Burneys Wort, eine Kolonie von Musikanten. „Da in einem Hause hört er einen schönen Geiger, dort in einem andern eine Flöte; hier einen vortreflichen Hoboisten, dort einen Basson, eine Clarinet, ein Violoncell, oder ein Concert von allerley Instrumenten zugleich. Es sind wirklich mehr Solospieler und gute Komponisten in diesem, als vielleicht in irgend einem Orchester in Europa. Es ist eine Armee von Generälen."

Diese Elitetruppe, die auch die Bewunderung Leopold Mozarts und seines Sohnes erregte, gab berühmte Konzerte. Hier hat Stamitz, seit 1745 erster Konzertmeister und Dirigent der kurfürstlichen Kammermusik, seine ersten Versuche in der deutschen Symphonie gemacht, hier „eben wars," sagt Burney, „wo Stamitz (von dessen Feuer und Genie sich in grossem Maasse der gegenwärtige Synfonienstyl herschreibt, der so voller grossen Wirkungen, so voller Licht und Schatten ist) zuerst über die Gränzen der gewönlichen Opernouvertüren hinwegschritt, die bis dahin bey dem Theater gleichsam nur als ein Rufer im Dienste standen, um durch ein Aufgeschaut! für die auftretenden Sänger Stille und Aufmerksamkeit zu erhalten. Seit der Entdeckung, auf welche Stamitzens Genie zuerst verfiel, sind alle Wirkungen versucht worden, deren eine solche Zusammensetzung von inartikulirten Tönen fähig ist. Hier ist der Geburtsort des *Crescendo* und *Diminuendo*, und hier war es, wo man bemerkte, daß das *Piano* (welches vorher hauptsächlich als ein Echo gebraucht wurde, und gemeiniglich gleich bedeutend genommen wurde,) sowohl als das *Forte* musikalische Farben sind, die so gut ihre Schattierungen haben, als Roth oder Blau in der Mahlerey."

Ich muß es mir versagen, an dieser Stelle die Originalität

und fruchtbare Kühnheit der Versuche dieses prächtigen Stamitz mehr als zu streifen; dieses Stamitz, der heute so wenig und so flüchtig gekannt ist, obwohl man in ihm seiner Zeit, wie Burney sagt, einen zweiten Shakespeare sah, der „durch alle Schwierigkeiten und Hindernisse hindurch brach, und so wie das Auge des Einen die ganze Natur durchschaute, so trieb der Andere, ohne von der Natur abzuweichen, die Kunst weiter als irgend jemand vor ihm gethan hatte. Sein Genie war sehr original, kühn und kraftvoll; Erfindung, Feuer und Contrast in den geschwinden Sätzen; — eine zärtliche, reizende und schmeichelnde Melodie in den Langsamen; verbunden mit Scharfsinn und Reichtum in der Begleitung, charakterisieren seiner Werke; alle sind voll starken Ausdrucks, welchen der Enthusiasmus des Genies hervorgebracht, und die Cultur verfeinert hat, ohne ihn zu unterdrücken".[354]

Man sieht, daß der deutsche Genius sich trotz der Italienerherrschaft seine Unabhängigkeit strichweise zu bewahren gewußt hat, wo er im stillen gedeihen konnte, bis er eines Tages, seiner Kraft bewußt, dem fremden Geist den Krieg erklären und das Joch abwerfen sollte. Aber es bleibt unbestritten, daß in der Mitte des 18. Jahrhunderts die italienische Oper in Deutschland dominierte, und daß die Häupter der deutschen Kunst, dieselben, die später die ersten sein sollten sich zu emanzipieren, ausnahmslos dem Fremden tief verfallen waren. So prachtvoll die Entwicklung der deutschen Musik bei Haydn, Mozart, Beethoven und ihren Nachfolgern ist, so mag es erlaubt sein, zu bezweifeln, ob die Entwicklung dieser Musik nicht eine andre gewesen wäre, wenn die deutsche Kunst nur mit ihren eigenen Mitteln gearbeitet und nur an der Quelle des eigenen Wesens geschöpft hätte.

Von dem überwältigenden Triumph der italienischen Oper über das Deutschland des 18. Jahrhunderts ist, für Jahrhunderte, die unverwischbare Prägung des italienischen Stils und Gedankens auf dem Werk der deutschesten Meister unserer Zeit verblieben. Es würde nicht schwer sein aufzuzeigen, wie vieles in Wagners Werken italienisch ist und wie die ausdrucksvolle und melodische Sprache von Richard Strauß im tiefsten aus Italien stammt. Eine Vorherrschaft wie die Italiens im 18. Jahrhundert hinterläßt unauslöschliche Spuren im Leben der Völker, die ihr unterworfen waren.

Anmerkungen

[1] Die meisten dieser Studien sind in der *Revue de Paris* erschienen (1. Juli 1900, 15. August 1905, 15. Februar 1906, 15. April 1910). Der Artikel über Pepys Tagebuch ist der Teil eines Sammelwerkes zu Ehren von Hugo Riemann aus dem Jahre 1909. „Telemann" ist ungedruckt. Das IV. Kapitel war die Eröffnungsvorlesung des musikgeschichtlichen Kurses an der *Faculté des Lettres* in Paris 1909—10, veröffentlicht in der *Revue musicale S. I. M.* Febr. 1910.

[2] „Der musicalische Quack-Salber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Music, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbahre Wissenschafft haben, In einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzligkeit beschrieben von Johann Kuhnau. — Dresden, Anno 1700."

[3] Berlin, Behr, 1900.

[4] Der mus. Qu.-S., Kap. 7.

[5] Der mus. Qu.-S., Kap. 1.

[6] Der mus. Qu.-S., Kap. 2.

[7] Der mus. Qu.-S., Kap. 17.

[8] Der mus. Qu.-S., Kap. 45—48.

[9] Der mus. Qu.-S., Kap. 25.

[10] Der mus. Qu.-S., Kap. 28.

[11] Der mus. Qu.-S., Kap. 11.

[12] Der mus. Qu.-S., Kap. 35, 49—50.

[13] Der mus. Qu.-S., Kap. 19.

[14] Der mus. Qu.-S., Kap. 43—44.

[15] Der mus. Qu.-S., Kap. 19.

[16] Der mus. Qu.-S., Kap. 26.

[17] Der mus. Qu.-S., Kap. 42.

[18] Der mus. Qu.-S., Kap. 38.

[19] Der mus. Qu.-S., Kap. 53 (Die 64 Lehrsätze).

[20] Der mus. Qu.-S., Kap. 42.

[21] „*Si sic cantas, ut placeas Populo magis quam Deo, vel ut ab alio laudem quaeras, vocem tuam vendis, et facis eam non tuam, sed suam.*"

[22] Der mus. Qu.-S., Kap. 53.

[23] Eine Schnabelflöte mit acht Schallöchern, deren eines mit einer feinen Membran gedeckt ist. „Von allen Klängen der Welt mir der liebste." 8. April 1668.

[24] 9. Februar 1660.

[25] 30. Januar 1660.

[26] 3. April 1661. Siehe auch 17. Februar 1659, 20. Juli 1664.

[27] 9. Februar 1662.

[28] 22. August 1666.

[29] 9. November 1666. Vergleiche 5. Dezember 1666: „Und ohne mich zu rühmen, denke ich, es ist sehr gut."

[30] 14. November 1666.

[31] 19. Dezember 1666.

[32] 15. April 1667.
[33] 10. März 1667.
[34] 22. März 1667.
[35] Der Vater Mersenne.
[36] 3. April 1668.
[37] 25. Dezember 1668.
[38] 2. März 1668.
[39] 11. Januar 1669.
[40] 17. Februar 1668.
[41] 9. März 1666.
[42] Von Massinger.
[43] 27. Februar 1668.
[44] 15. Juni 1667.
[45] 16. März 1664.
[46] 12. Februar 1667.
[47] 28. August 1659.
[48] 4. September 1659.
[49] 17. Mai 1661.
[50] 1. Oktober 1661.
[51] Der brave Pepys war nachsichtig; seine Frau lernte seit fünf Jahren!
[52] 30. Oktober 1666.
[53] 25. Januar 1659.
[54] 15. Oktober 1665.
[55] Siehe oben, was Pepys von seiner Frau sagt.
[56] 3. Mai 1663.
[57] 24. April 1663.
[58] 28. Januar 1664.
[59] 27. August 1664.
[60] 9. September 1664.
[61] 22. April 1665.
[62] 18. September 1664.
[63] 5. Mai 1666.
[64] 12. Juli 1666. Siehe auch 19. Juni 1666.
[65] 30. Juli 1666.
[66] 23. September 1666.
[67] Todestag des Königs.
[68] 30. Januar 1667.
[69] Barker war eine dritte musikalische Dienerin.
[70] 7. Februar 1667.
[71] 1. März 1667.
[72] 12. März 1667.
[73] 19. März und 6. Mai 1667.
[74] 7. Mai 1667.
[75] 22. Januar 1668.
[76] 8. Mai 1667.

[77] 17. Mai 1667.
[78] 18. Mai 1667.
[79] 23. Mai 1667.
[80] 11. September 1667.
[81] 13. August 1668.
[82] 29. April 1668. Siehe auch 10. Mai 1668.
[83] 11. Mai 1668.
[84] 14. Mai 1668.
[85] 15. Mai 1668.
[86] 17. Mai 1668.
[87] 12. April 1667.
[88] 18. Dezember 1662 und 2. Februar 1667.
[89] 1. Mai 1663.
[90] 10. November 1666.
[91] Nur Lord Lauderdale bildet eine Ausnahme, aber der gilt für exzentrisch und will vielleicht dafür gelten. 28. Juli 1666.
[92] 23. April 1660.
[93] 14. Dezember 1663.
[94] 28. Juni 1660.
[95] 29. Mai 1667.
[96] 27. Juli 1663.
[97] 13. Juni 1668.
[98] 30. April 1660.
[99] 20. August 1662.
[100] 15. September 1667.
[101] Und auch wegen eines Restes von Puritanertum. Freilich zeigt das Tagebuch, wie rasch dieses Empfinden bei dem einstigen Republikaner verschwand, der ein Höfling der Stuarts geworden war.
[102] 23. Februar 1666.
[103] 6. Dezember 1665.
[104] 23. Februar 1666.
[105] 17. April 1668.
[106] 17. April 1668.
[107] 24. Februar 1667.
[108] 24. Januar 1667.
[109] 17. April 1668.
[110] 6. Dezember 1665.
[111] 24. Januar 1667.
[112] 24. Januar 1667.
[113] 24. Februar 1662.
[114] 27. Februar 1662.
[115] 14. März 1662.
[116] 23. Januar 1664.
[117] 8. Januar 1663.
[118] 19. Dezember 1666.
[119] 16. Januar 1660.

[120] 15. September 1667. Siehe auch 29. Juni 1668.

[121] 22. Juli 1664.

[122] 16. Februar 1667.

[123] Er beurteilt sie später günstiger, als er sie in der Kapelle der Königin hört (21. März 1668). Siehe das Folgende.

[124] Es handelt sich um italienische Gesänge von Draghi.

[125] 13. Februar 1667.

[126] 18. Juni 1666.

[127] 1. Oktober 1667.

[128] 10. August 1664.

[129] Pepys singt sie beständig (März, April, Mai, Juni, November 1660, 14. Dezember 1662, 19. November 1665 usf.).

[130] 11. und 12. Februar 1660. Pepys kennt auch Purcells Vater.

[131] 21. Februar 1660.

[132] November—Dezember 1664. Hier eroberten ihn später die Italiener.

[133] 17. August 1667.

[134] 30. Dezember 1667.

[135] 28. Juli 1666. Man beachte auch seine Verachtung der Weisen der *cornemuse* (Dudelsack). 24. März 1668.

[136] 16. Februar 1667. Auch 11. Februar 1667.

[137] 7. April 1667.

[138] 21. März 1668. Man sehe auch Pepys Urteil über Draghi, dem er bei Lord Bruncker mit Killigrew begegnet, welcher daran arbeitete, die italienische Musik nach London zu verpflanzen und aus Italien Sänger, Instrumentalisten und Dekorationsmaler kommen ließ. 12. Februar 1667.

[139] Bekanntlich hatte Milton in seinem berühmten „*Tractate on Education*" geraten, nach anstrengenden Turnübungen, „während man sich abtrocknet und vor Tische ruht, die müden Geister zu beruhigen und zu erfrischen, indem man den göttlichen und feierlichen Klängen der Musik lauscht". Er fügt hinzu, nach den Mahlzeiten sei die Musik noch besser am Platze, „um der Natur bei der ersten Verdauung beizustehen und zu helfen und um den Geist wieder zufrieden zur Arbeit zu geleiten".

[140] Ich spreche hier nicht von der englischen Kirchen- und Choralmusik, die während der Restauration unter den Stuarts großzügige Werke hervorgebracht hat und immer eine vornehme Haltung wahrte, ohne indessen eigentlichen Nationalcharakter zu verraten.

[141] Seine Finger waren, sagt Burney, „so gebogen und dicht aneinander, wenn er spielte, daß man keine Bewegung, und kaum die Finger selbst wahrnehmen konnte".

[142] Man erinnere sich des gestochenen Porträts von W. Bromley nach dem Gemälde von Hudson. Er sitzt mit gespreizten Beinen, die eine Faust an der Hüfte, ein Notenblatt in der Hand; den Kopf

hoch, das Auge leuchtend, die Brauen sehr dunkel unter der weißen Perücke, zum Ersticken eng in seinen geschlossenen Rock gepreßt, scheint er von Gesundheit, Stolz und Energie überzuströmen.

Nicht weniger interessant, wenn auch unbekannter, ist das schöne gestochene Porträt von J. Houbraken aus Amsterdam nach dem Bilde von F. Kyte 1742. Hier erscheint Händels Anblick ungewohnt, nach der schweren Krankheit, der er fast erlegen wäre und deren Spuren sich auf seinem Gesicht finden. Er ist dick geworden, müde, mit trüben Augen und massivem Antlitz; seine Kraft scheint wie betäubt; er gleicht einem großen Kater, der mit offenen Augen schläft, aber was für ein spöttisches Licht noch in diesem schlummernden Blick!

[143] Dieses Bild ist entworfen nach den Porträts von Thornhill, Hudson, Denner, Kyte, nach dem Denkmal Roubilliacs in Westminster und nach der Beschreibung von Zeitgenossen, wie Mattheson, Burney, Hawkins und Coxe.

Siehe auch die Händel-Biographien von Schoelcher und Chrysander.

[144] Um einen Begriff dieses Arbeitsfiebers zu geben, schildere ich die beiden Jahre 1736—38, in denen Händel sterbenskrank war. Hier die Zusammenstellung:

Im Januar 1736 schreibt er das „Alexanderfest". Im Februar-März dirigierte er eine Reihe von Oratorien. Im April schreibt er „*Atalanta*" und das „*Wedding Anthem*". Vom 14. August bis 7. September schreibt er „*Guistino*", vom 15. September bis 14. Oktober „*Arminio*". Im November leitet er eine Opernstagione. Vom 18. November bis 18. Januar 1737 schreibt er die „*Berenice*". Im Februar-März dirigiert er einen doppelten Opern- und Oratorienzyklus.

Im April erleidet er einen Schlaganfall; während des Sommers scheint er verloren. Die Bäder von Aachen heilen ihn, er kehrt Anfang November 1737 nach London zurück.

Am 15. November beginnt er „*Faramondo*", am 7. Dezember beginnt er das „*Funeral Anthem*", das er am 17. Dezember in Westminster aufführen läßt. Am 24. Dezember ist er mit „*Faramondo*" fertig, am 25. beginnt er „*Serse*", den er am 14. Februar 1738 vollendet. Am 25. Februar veranstaltet er die Erstaufführung eines neuen *pasticcio*: „*Alessandro Severo*". — Einige Monate später schreibt er „Saul" vom 23. Juli bis 27. September 1738, beginnt „Israel in Ägypten" am 1. Oktober und vollendet ihn am 28. Oktober. In diesem selben Oktober läßt er seine erste Sammlung von Orgelkonzerten erscheinen und liefert dem Verleger die Sammlung der 7 Trios oder zweistimmigen Sonaten mit obligatem Baß op. 5.

Ich wiederhole, daß dieses Beispiel den zwei Jahren entnommen ist, wo Händel schwerkrank und dem Tode nahe war; ich bezweifle, daß man in diesen Werken die leiseste Spur einer Erkrankung finden kann.

[145] Der Dichter Rossi sagt in seiner Vorrede zum „Rinaldo", daß Händel ihm kaum Zeit gewährt hatte, die Dichtung zu schreiben, und daß das ganze Werk, Dichtung und Musik, in 14 Tagen geschrieben wurde (1711). — Für die Komposition des „Belsazar" war das Tempo maßgebend, in dem Ch. Jennens die Akte der Dichtung an Händel ablieferte, zu langsam für den Eifer des Musikers, der beständig drängte und aus Verzweiflung, um seine Zeit nicht zu verlieren, im selben Sommer 1744 seinen großartigen „Herakles" schrieb.

[146] „*The Contre-Temps or the Rival Queans*", aufgeführt am 27. Juli 1727 in Drury-Lane.

[147] Französisch nach dem Text von Mainwaring. Händel sprach gern Französisch, das er sehr gut beherrschte, und benutzte es fast ausschließlich für seine Korrespondenz, sogar bei Familienbriefen.

[148] Er war Musiklehrer der königlichen Prinzessinnen mit einem Gehalt von 200 Pfund, das kleiner war als das des Tanzlehrers, wie Chrysander nachweist. Jener hieß Anthony L'Abbé, bekam 240 Pfund und wird immer als Erster auf der Liste genannt. Morice Green, Organist in Westminster und Doktor der Musik, dem zu Gefallen man 1735 die beiden großen musikalischen Ämter eines Königlichen Musikdirektors und eines Direktors der Königlichen Kapelle vereinigte, die bis dahin von John Eccles und Dr. Croft ausgeübt worden waren, erhielt 400 Pfund.

[149] Nach Hawkins hätte er dennoch gründliche Studien gemacht. Sein Vater hätte ihn der Rechtswissenschaft bestimmt, und 1703 wäre Händel noch auf der juristischen Fakultät in Halle inskribiert gewesen, wo er den berühmten Thomasius zum Lehrer hatte. Erst mit 18 Jahren widmete er sich endgültig der Musik.

[150] Seine Kollegen Pepusch und Greene.

[151] 6. Oktober 1719 Dresden. Französischer Text.

[152] 4. April 1741. Siehe Chrysander.

[153] Brief vom 4. April an die *London Daily Post.*

[154] Siehe Schoelcher.

[155] 1735 und 1745.

[156] 1737.

[157] *Gentleman's Magazine* 1760.

[158] Coxe.

[159] Händels Vater zählte dreiundsechzig Jahre, als Georg Friedrich geboren wurde.

[160] Hier die Daten des Todes und Begräbnisses seiner Mutter: 27. Dezember 1730 und 2. Januar 1731. Ich füge folgende Daten bei, die Händel auf die Handschrift des „*Poro*" eingezeichnet hat:

Den ersten Akt des *Poro* vollendet: 23. Dezember 1730.

Den zweiten Akt vollendet: 30. Dezember 1730.

Den dritten Akt vollendet: 16. Januar 1731.

[161] Beethoven schrieb 1824: „Händel ist der größte Komponist, der je gelebt hat. Ich würde mein Haupt entblößen und auf seinem

Grabe niederknien." Er sagte von seiner Musik: „Das ist das Wahre." Bekanntlich wollte er nach der Neunten Symphonie große Oratorien in der Art der Händelschen schreiben.

[162] Maurice Bouchor. — Die beständige Verausgabung von Energie und die unaufhörliche Arbeit erklären die krankhafte Gefräßigkeit Händels. Seine Zeitgenossen verspotteten in sehr verletzender Art diesen Riesen, der drei Menus bestellte und auf die Frage, wo seine Gesellschaft sei, erwiderte: „Die Gesellschaft bin ich." Aber es ist ganz begreiflich, daß ein so ungeheurer Arbeiter seine Kräfte stärken mußte, und es scheint, daß ihm diese Gewohnheit nicht schlecht bekommen ist, was dafür spricht, daß sie für ihn nötig war. Ganz richtig sagt Mattheson, es sei ebenso lächerlich, Händels Essen und Trinken mit dem eines gewöhnlichen Menschen zu vergleichen, als wenn man fordere, die Tafel eines Londoner Großkaufmanns möge die gleiche sein wie die eines Schweizer Bauern.

[163] William Barclay-Squire: „Händel 1745". Veröffentlicht in der H.-Riemann-Festschrift, 1909, Leipzig.

[164] Im „*Funeral Anthem*", im „*Foundling Anthem*" und an einigen Stellen der letzten Werke, der „Theodora", des „Jephtha".

[165] So in der Kantate: „*Partenza di G. F. Handel*", 1708.

[166] Siehe Chrysander und Coxe's Anekdoten von Händel und Schmidt.

[167] Namentlich liebte er eine Schwester, die 1718 starb, und seine Mutter, deren Tod 1730 erfolgte. Später übertrug er seine Zuneigung auf die Tochter seiner Schwester, Johanna Friederika, geborene Michaelsen, der er auch sein ganzes Hab und Gut hinterließ.

[168] Die Gründung von Hospitälern und Wohltätigkeitsanstalten. Diese Bewegung, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in ganz Großbritannien bewundernswert stark, erreichte ihren Höhepunkt in Irland.

[169] In der *Musical Times* vom 1. Mai 1902 sind sehr viele Dokumente über das *Foundling Hospital* und Händels Direktionstätigkeit enthalten.

[170] Freispital, 1726 von sechs Chirurgen gegründet.

[171] Er starb am Morgen des Karsamstag.

[172] Mainwaring.

[173] Zitiert von Schoelcher.

[174] Brief an den Wiener Magistrat vom 1. Februar 1819.

[175] Der Text lautet genau: „. . . wenn die Macht der Papisten gegen uns wäre".

Es scheint, daß Händel selbst starken Eindruck von diesen Worten empfing. Als sieben Jahre später England von den papistischen Truppen überflutet wurde und die Armee des Prätendenten Karl Eduard bis an die Tore Londons vordrang, nahm Händel, der gerade mit dem „*Occasional Oratorio*", dieser großen epischen

Hymne an das bedrängte Vaterland und den schützenden Gott, beschäftigt war, in den dritten Teil des Werkes die schönsten Stellen aus dem „Israel“ auf.

[176] Chor: „Er sah den Jüngling ruhn.“

[177] Chöre: „Doch ihr Nam' lebt immerdar“, der mit den Trauerchören abwechselt: „Ihr Leib kommt im Grabe zur Ruh'.“ Das Motiv hat Händel einer Motette eines alten deutschen Meisters im 16. Jahrhundert, seines Namensbruders Handl (Jakobus Gallus), entnommen: „*Ecce quomodo, moritur justus.*“ Eine einfache rhythmische Veränderung hat genügt, um dem alten Choral Flügel zu geben, ihm einen ekstatischen Schwung zu verleihen, der plötzlich abbricht, als könne er, gleichsam nach Atem ringend, nicht mehr sprechen. Achtmal kehrt dieser Aufschrei im Verlauf des Werkes wieder.

[178] Einige Arien der Iphis sind auf Tanzrhythmen aufgebaut; im ersten Akt „*The smiling dawn*“ auf einem Bourée-Rhythmus; im zweiten „*Welcome as the cheerful light*“ auf einer Gavotte.

[179] Man kann die Fortschritte des Leidens genau in der Handschrift verfolgen, deren Faksimile Chrysander in der großen Breitkopfschen Ausgabe 1885 veröffentlicht hat.

[180] Diese Veränderung beginnt im zweiten Akt bei dem Entsetzensschrei Jephthas, als er seine Tochter zum Empfang herankommen sieht. Dann folgen eine Reihe schmerzvoller Arien Jephthas, der Mutter und des Verlobten der Iphis, dann ein Quartett, in das die Eltern der Iphis ihre Klagen mischen. Diesen Klagen antwortet die reine Stimme der Iphis, die sie tröstet, in einem Rezitativ, das den Himmel zu öffnen scheint, dann in einer schlichten Arie von mutiger Gelassenheit, hinter der sich der Schmerz und die Angst verbergen. Die Erregung steigert sich. Jephtha hat eine rezitativische Arie, die an die des Agamemnon in der „Iphigenie in Aulis“ erinnert; zum Schluß stockt das Rezitativ, verlangsamt sich, scheint in Schmerz und Entsetzen zu ersterben; einige Phrasen könnten von Beethoven sein. Zum Schluß erhebt sich der Chor, inmitten dessen die Krankheit Händel zu Boden schlug.

[181] Aber wer ist der Greis, der mit der leichtesten Feder,
Voll vom heiligen Feuer, den staunenden Tempel entzücket?
Höre! wie rauschen die Wogen des Meers; wie jauchzen die Berge
Und das Land dem Herrn! Wie füllt mit heiligem Schauer
Ein harmonisches Amen die fromme Seele! Wie zittert
Von dem wahren erhabenen Halleluja der Tempel!
Telemann, niemand als du, du Vater der heiligen Tonkunst . . .

[182] Graun lebte in Dresden von Keiserschen Partituren. Hasse bezeugte noch 1772 seine unbegrenzte Bewunderung für diesen Musiker, „einen der größten, die je gelebt haben“. Was Mattheson anbelangt, so war er in vielen Dingen Keisers Sprachrohr.

[183] Er besaß aber im Gegenteil sehr viel davon. Man hat aus den früheren Zitaten aus Telemann und dem Beispiel Keisers gesehen, daß es ihm an Vorgängern nicht fehlte.

[184] Bokemeyer ließ sich so sehr überzeugen, daß er selbst eine kleine Abhandlung über die Melodie schrieb und sie Mattheson zur Korrektur sandte.

[185] Selbst Händel und J. S. Bach sind nicht immun gegen diese Ansteckung geblieben. Händel schrieb nicht nur 40 Opern, sondern seine Oratorien, seine Psalmen, seine Tedeum-Kompositionen überfließen von dramatischen Elementen. Was Bach anbelangt, so ist es charakteristisch, daß er zum Librettisten seiner ersten Kantaten Erdmann Neumeister wählte, der schrieb, daß eine Kantate nichts anderes sei als ein Opernstück, und der in Deutschland die religiöse Kantate im Opernstil einführte. Indem er für diese Art dramatischer Kantaten mit Rezitativ und Arien Partei nahm, verletzte Bach viele Menschen. Die Mühlhausener Pietisten, bei denen er 1708 Kapellmeister war, zwangen ihn, seinen Abschied einzureichen, so entrüstet waren sie über seine zu frivolen Kantaten und seinen Konzert- oder Opernstil in der Kirche. Man findet Reminiszenzen an Keisers Opern in seinen berühmtesten Kantaten. Muß man nicht auch noch seiner weltlichen Kantaten gedenken, von denen die einen mythologisch, die anderen komisch und realistisch sind und wie er große Bruchstücke davon wieder in seinen religiösen Werken verwendete? Er sah nicht immer eine feste Grenze zwischen dem profanen und dem kirchlichen Stil. — Aber J. S. Bach und Händel waren gegen Übergriffe des Opernstiles durch ihr chorales und kontrapunktisches Genie geschützt, das sich schlecht mit der damaligen Oper vertrug.

[186] Womit ich nicht sagen will, daß sie die Erfinder waren. Das *Accompagnato* reicht bis in die ersten Zeiten der venezianischen Oper zurück und wurde von Lully in seinen letzten Werken angewendet. Aber seit Leonardo Vinci und Hasse (um 1725—30) entwickelten sich diese großen dramatischen, mit Orchester rezitierten Monologe auf eine prachtvolle Weise.

[187] Nicht daß Metastasio ein Gegner des *recitativo stromentale* gewesen wäre. Er war ein zu vollkommener Dichter-Musiker, um nicht dessen dramatischen Effekt zu verspüren. Er anerkennt deutlich in einigen Schriften die Macht des Orchesters, innere Tragödien zu versinnbildlichen. Aber gerade diese Macht schien ihm erschreckend. Die innere Tragödie wollte die Handlung überwuchern; die Poesie lief Gefahr, in Musik sich zu verlieren; und Metastasio, der einen so feinen Sinn für das Gleichgewicht aller theatralischen Elemente besaß, mußte darauf achten, daß in jedem Akt die Zahl der *recitativi con stromenti* richtig begrenzt blieb.

[188] Siehe Lorenz Mizler: „Music. Bibliothek", 1740, Leipzig, II, S. 13, zitiert von W. Kleefeld in „Das Orchester der deutschen Oper", 1898.

Siehe auch Mattheson: „Die neueste Untersuchung der Singspiele", 1744, Hamburg.

[189] Scheibes Ouvertüren für „Polyeuktes, ein Märtyrer", und für „Mithridates". Christ. Heinr. Schmid nennt in seiner Chronologie des deutschen Theaters, 1775, Leipzig, diesen Versuch „eine große Denkwürdigkeit dieses Jahres". Siehe Carl Mennicke: „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker", 1906, Leipzig.

[190] So in vier Konzerten Vivaldis, die die vier Jahreszeiten darstellen, oder die Konzerte *„la Tempesta"*, *„la Notte"* usw. Jedes Konzert der Jahreszeiten gibt den Inhalt eines vorgedruckten Sonettes wieder. Ich verweise auf die Analyse des reizenden Herbstkonzertes durch Arnold Schering („Geschichte des Instrumentalkonzertes", 1905, Breitkopf). Schering hat den Einfluß dieser Konzerte auf Graupner in Darmstadt und auf Jos. Greg. Werner nachgewiesen, den Vorgänger Haydns in der Kapelle des Fürsten Esterhazy.

[191] Diesen Ausdruck gebrauchte Telemann 1742.

Über die französischen Theoretiker der „Imitation" in der Musik siehe die Abhandlung von J. Ecorcheville: *„De Lulli à Rameau, Esthétique musicale de 1690 à 1730"*.

[192] Kein deutscher Kritiker, welcher, sei es zu Lob oder Tadel, Telemanns Leidenschaft für Tonmalerei aufzeigt, verfehlt, sie auf französischen Einfluß zurückzuführen. Telemann selbst nimmt die Ehre für sich in Anspruch, darin Schüler Frankreichs zu sein.

[193] Beispiel: ein Instrumentalkalender in zwölf Monaten von Jos. Greg. Werner. Alles ist in Musik übersetzt, sogar die Länge der Tage und Nächte, die im Februar zehn und vierzehn Stunden beträgt und in zehn- und vierzehntaktigen Menuetten ausgedrückt ist. A. Schering fragt, ob sich Haydn nicht seines Vorgängers erinnert habe, als er seine Jugendsymphonien: „Der Abend", „Der Morgen" usw. schrieb.

[194] „Die neueste Untersuchung der Singspiele", 1744. Hier folgt Mattheson den Traditionen Keisers.

[195] O. Fischer: „Zum musikalischen Standpunkte des nordischen Dichterkreises". (Sammelbände der J. M. G., Januar-März 1904.)

[196] Siehe besonders die Arbeiten des großen Musikforschers Hugo Riemann, dem das Verdienst gebührt, Stamitz und seine Schule wieder zu Ehren gebracht zu haben, in seinen Ausgaben der Symphonien der Pfalzbayrischen Schule und in seinen Artikeln: „Beethoven und die Mannheimer". (Die Musik, 1907—08.)

[197] „Allgemeine deutsche Bibliothek", 1791, zitiert von Mennicke in „Hasse und die Brüder Graun".

[198] Brief Telemanns an C. H. Graun, 15. Dezember 1751.

[199] Selbstbiographie, zitiert von Nohl in „Musikerbriefe", 1867, und von C. Mennicke.

[200] Mennicke stellt diesen Satz Lottis an die Spitze seiner schon zitierten Arbeit „Hasse und die Brüder Graun."

[201] „*Épître sur la Musique*", 3. Gesang.

[202] *Mercure de France*, April 1772.

[203] Die berühmteste ist „Günther von Schwarzburg" von Ignaz Holzbauer, eine der melodiösesten deutschen Opern vor Mozart, der daraus Anregung zog (1770, Mannheim). — Schon Steffani hatte 1689 einen „*Henrico Leone*" geschrieben, der zur Eröffnung der Hannoverschen Oper und zum fünfhundertjährigen Gedenktag der Belagerung von Bardowiek durch Heinrich den Löwen gespielt wurde. Man müßte noch zahlreiche Werke derselben Art von Schürmann, Scheibe usw. nennen.

[204] Man sagt, daß Graun vor Schmerz starb, als er Friedrichs Niederlage bei Züllichau erfuhr (1759).

[205] An seinen Vater, 31. Juli 1778. Siehe auch Schubarts Vorrede zu den „Musicalischen Rhapsodien", 1786, Stuttgart.

„Das deutsche Ohr mag noch so sehr an's Girren welschen Sangs gewöhnt seyn: es kann sich doch nicht erwehren, einen herzigen Volksgesang schön zu finden. Und, Vaterlandsgesang! wie hebst du das Herz, wenn Dichter und Musiker Patrioten sind und ihre Empfindungen wie Thautropfen in einem Blumenkelche sich küssen. Ich selbst habe seit zwanzig Jahren mit Gleim's Kriegsliedern, von Bach gesetzt, Wunder gewürkt. Die Hunderte mögen zeugen, vor denen ich sie aufführte."

[206] Daß die Melodien allen zugänglich sein und keine Schwierigkeiten beim Lernen bieten sollen; daß man alle vokalen Verzierungen, Fiorituren und andere lästige Anhängsel entferne, die ein Erbe der Oper seien; daß diese Melodien ihren Sinn und Reiz auch ohne Begleitung, selbst ohne Baß, behalten sollen usw.

[207] Siehe die Lieder von Reichardt.

[208] „Allgemeine deutsche Bibliothek", zitiert von C. Mennicke.

[209] Hiller, 1766.

[210] Telemann, der in Sorau und Pleß polnische Musik kennenlernte, „in ihrer wahren barbarischen Schönheit", verfehlt nicht, mit seiner gewohnten Aufrichtigkeit, die ihn sympathisch macht, zu bekennen, was er ihr dankt: „Man sollte kaum glauben, was . . . für wunderbare Einfälle . . . Ein Aufmerckender könnte von ihnen, in 8. Tagen, Gedancken für ein gantzes Leben erschnappen. Gnug, in dieser Musik steckt überaus viel gutes; wenn behörig damit umgegangen wird . . ., welches mir nachgehends in manchen, auch ernsthafften Sachen, Dienste gethan . . . Ich habe, nach der Zeit, verschiedene grosse Concerti und Trii in dieser Art geschrieben, die ich in einen italiänischen Rock . . . eingekleidet."

Max Schneider hat die Spuren dieser polnischen Musik in Telemanns „*Sonates méthodiques*" und der „Kleinen Cammer-Music" aufgezeigt. — Besonders durch die Vermittlung Sachsens, dessen Kur-

fürst König von Polen war, fand diese Musik in Deutschland Verbreitung. Selbst ein Freund italienischer Musik wie Hasse wurde davon berührt; er spricht mit Burney von dieser polnischen Musik, „die wirklich national und oft sehr zärtlich und delikat" ist.

[211] Dieser Feindschaft und diesem eigensinnigen Schweigen der norddeutschen Kritik der Mannheimer Musik gegenüber haben wir es zu danken, daß sie uns bis in die letzten Zeiten fast unbekannt war, obgleich Haydn, Mozart und vermutlich auch Beethoven in ihr wurzelten.

[212] Ein Lulli wird gerühmt; Corelli läßt sich loben;
Nur Telemann allein ist übers Lob erhoben.

[213] Hugo Riemann hat ein Instrumentaltrio von Telemann in seiner schönen Sammlung „*Collegium musicum*" herausgegeben.

In der Vorrede Max Schneiders zu dem Band der „Denkmäler", den ich ausgiebig benutzt habe, findet sich eine kleine Bibliographie.

[214] So bei Holzbauer.

[215] Er sagt: „Die Feder des vortreflichen Hn. Johann Kuhnau diente mir hier zur Nachfolge in Fugen und Contrapunkten".

[216] Sie schrieben einander, sandten sich ihre Kompositionen zu und kritisierten sich gegenseitig.

[217] Die Hanaken sind die mährischen Tschechen.

[218] Max Schneider gibt Beispiele dieser polnischen Musik in Telemanns „*Sonates méthodiques*" und der „Kleinen Cammer-Music".

[219] Telemanns erste Frau Amalie Louise Juliane war die Tochter des Kasseler Kapellmeisters Daniel Eberlin, eines seltsamen Mannes nach dem *Curriculum vitae* zu schließen, das sein Schwiegersohn entwirft: erst Hauptmann der päpstlichen Truppen in Morea, hierauf Bibliothekar in Nürnberg, dann Kapellmeister in Kassel. In der Folge wurde er noch Hofmeister der Pagen, Privatsekretär, Münzaufseher, Bankier in Hamburg usw., endlich Milizhauptmann in Kassel. Er war ein gelehrter Kontrapunktist, ein guter Geiger und hat verschiedene Trios veröffentlicht.

[220] Telemann zitiert leidenschaftlich gern französische Verse und, wie die meisten Ausländer, lieber schlechte als gute.

[221] Für das Jubiläumsfest zu Ehren des zweihundertjährigen Bestandes der Augsburger Konfession im Juni 1730 machten hundert Personen in den fünf Hauptkirchen Musik. Alle aufgeführten Werke waren von Telemann, der, obwohl er krank war, alles leitete. Er hatte für dieses Fest allein zehn Kantaten verfaßt.

[222] Es scheint, daß er nur für Händel eine Ausnahme machte, dessen Passion er 1722 und dessen Vokal- und Instrumentalkompositionen er 1755 dirigierte und für Graun, dessen „Tod Jesu" er 1756 zu Gehör brachte.

[223] „Der Getreue Music-Meister." Er veröffentlichte hier Stücke zeitgenössischer Meister, darunter von Pisendel, Zelenka, Görner,

von J. S. Bach (einen vierstimmigen Kanon). Er selbst machte dafür einige Auszüge aus seinen Opern.

[224] Man fand neununddreißig nach seinem Tode.

[225] Blavet spielte Flöte, Guignon Violine, Forcroy Gambe und Edouard Violoncell.

[226] Arbeiten von Telemann erschienen seit 1736 in Paris. (Siehe Michel Brenet.)

[227] So die beiden von Schneider veröffentlichten Kantaten: „Der Tag des Gerichts" (1761 oder 1762) und „Ino" (1765).

[228] Selbst Telemanns Bewunderer sahen bei seinen Lebzeiten dieser abnormen, maß- und bedenkenlosen Produktion nicht ohne Kopfschütteln zu. Händel sagte scherzend, Telemann schreibe ein Kirchenstück wie ein anderer einen Brief. — Graun schrieb 1752 an Telemann: „Doch aber kann nicht unberühret laßen, daß ich mit dero Satze, In der Melodie ist nichts Neues mehr zu finden, nicht zufrieden bin. Bey deren meisten frantzösischen Compositeurs glaube ich wohl, daß selbige erschöpfet sey, aber nicht bei einem Telemann, wenn er nur nicht durch all zu viel Schreiben, sich selbst einen Eckel verursachen wollte?" Und Ebeling sagte 1770: „Überhaupt wäre er grösser, wenn es ihm nicht so leicht gewesen wäre, so unsäglich viel zu schreiben".

[229] 15. Dezember 1751.

[230] 14. Januar 1752.

[231] „Kollektaneen zur Literatur", Wien 1804.

[232] „Hamburger Unterhaltungen", 1770.

[233] „Hamburgische Berichte von gelehrten Sachen", 1737.

[234] Veröffentlicht von Max Schneider.

[235] „Der französische Gesang ist nichts als ein unausstehliches Gebell für jedes unbefangene Ohr." (J. J. Rousseau, „Brief über die französische Musik".)

[236] 15. Dezember 1751.

[237] D. h. der Italiener.

[238] 14. Januar 1752.

[239] Die Beobachtung Grauns bezieht sich auf die Schule Barons, die den Rhythmus des Verses so frei behandelte, daß man nicht mehr unterscheiden konnte, ob es Verse oder Prosa waren, und mehr noch auf die damals berühmte Dumesnil, die versifizierte Reden mit einer Geläufigkeit herunterschnurrte, daß die Puristen entsetzt waren.

[240] So für die Figur des Turpino im „Sieg der Schönheit", der von der Invasion der Vandalen in Rom handelt. — Ottzenn hat eine Buffoarie daraus im Anhang seiner Studie „Telemann als Opernkomponist", 1902, veröffentlicht.

[241] S. 5 im Anhang bei Ottzenn.

[242] Eine „komische Chaconne" und einen „Niais" in seinem „Damon" von 1729. — Siehe S. 41 bei Ottzenn.

[243] S. 31 im Anhang bei Ottzenn.

[244] S. 35 im Anhang bei Ottzenn.

[245] S. 44 bei Ottzenn: die erste Arie des Don Quichotte, den friedlich eigensinnigen Charakter eines gutmütigen Narren ausdrückend, mit kriegerischen Geigen, die im voraus seine Heldentaten feiern. Die Dichtung ist von Schiebler, welcher später der Librettist J. A. Hillers werden sollte, des bedeutenden Verfassers deutscher Singspiele.

[246] Beachtung verdienen auch die Quintette im „Sokrates" (die Schüler und Aristophanes und die Schüler mit dem Diener Pitho).

[247] S. 7—10 im Anhang bei Ottzenn.

[248] Außer dem „Don Quichotte", von 1735.

[249] Die erste Aufführung fand am 17. März 1762 statt.

[250] Max Schneider.

[251] Siehe die Arie des Jesus, die an den Chor der Gläubigen anknüpft.

[252] So der dramatische Chor „Ach Hilfe", der in der Nachbarschaft eines ruhigen monotonen gregorianischen Chorals sehr wirksam ist.

[253] S. 77 in der Ausgabe der „Denkmäler".

[254] Zum Beispiel die Arie mit Gambe: „Ein ew'ger Psalm" (S. 92) — die Arie mit zwei Geigen: „Heil! wenn um des Erwürgten" (S. 96) — oder die Arie mit Oboe und Fagott: „Ich bin erwacht" (S. 105).

[255] Man vergleiche die beiden Arien Christi (S. 73 und 82), die schön sind und Würde haben, aber keine eindringende Tiefe.

[256] Der Wiener „Orpheus" stammte aus dem Jahre 1764, die erste „Alceste" aus dem Jahre 1769.

[257] Besonders der zweite Teil der Arie, S. 129 der „Denkmäler".

[258] S. 138—140.

[259] Alle Stücke bilden vom Anfang bis zum Schluß eine zusammenhängende Kette.

[260] S. 152.

[261] Die sehr mäßige Ouvertüre des „Sokrates" (1721) ist von dieser Art.

[262] S. 18 ff. im Anhang bei Ottzenn.

[263] Man findet einige bei Ottzenn: Sarabande und Gigue (S. 29), Gavotte (S. 30), *le Niais* (S. 41), Bourrée, Chaconne, Passacaille usw.

[264] Es handelt sich um ein Streichtrio mit *Continuo*, also im ganzen mit vier Stimmen.

[265] *Rivista musicale italiana*, 1904.

[266] Der Artikel Celanis enthält auch zwei etwas karikierte Bildnisse (S. 250 und 252).

[267] Lessing, damals Bibliothekar in Wolfenbüttel (siehe bei Celani).

[268] Unveröffentlichte Briefe, erschienen im 77. Bd. der „*Nuova Antologia*" und zitiert von Jole-Maria Baroni in der „*Lirica musicale di Metastasio*" (*Riv. mus. it.*, 1905).

[269] Ebenda.

[270] „Ein Talent, ohne welches es einem Dichter unmöglich ist, eine Aria gut zu schreiben, ist ein instinktives Gefühl für den Gesang, d. h. den Charakter, den die Arie haben soll, ihre Ausdehnung und das geeignete Tempo." (Marmontel.)

[271] Francesco Piovano, der eine Bibliographie Metastasios vorbereitet, schätzt die Kompositionen seiner Texte auf 1200 (J. M. G. 1906).

[272] Burney hat ein reizendes Bild Metastasios gezeichnet, den er in Wien kennenlernte. Er war im Gespräch, sagt er, klar, rasch, angenehm. Er ist heiter, liebenswürdig, voll Charme, äußerst höflich. Er streitet niemals, aus Höflichkeit oder Indolenz. Nie antwortet er auf eine irrige Behauptung. Er liebte keine Diskussionen. „In der That scheint sich in seinem Leben eben die sanfte Heiterkeit zu befinden, welche durch seine Schriften herrscht, worin er, selbst wenn er Leidenschaft mahlt, mehr mit gelaßner Vernunft, als mit Heftigkeit spricht."

[273] Burney erzählt von einem Gespräch zwischen einem englischen Besucher und Metastasio. Der Engländer fragt, ob Metastasio nie eine seiner Opern in Musik gesetzt habe, Metastasio verneint es, sagt aber, daß er zuweilen dem Musiker die Motive dazu gegeben habe.

[274] *Rivista mus. ital.*, 1905.

[275] So in der „*Olimpiade*", der „*Clemenza di Tito*", dem „*Achille in Sciro*", also den Werken seiner Reifezeit.

[276] „Triumph der Liebe" (1680), „Perseus" (1682), „Phaeton" (1683).

[277] „*Giulio Cesare*" (1724), „*Tamerlano*" (1724), „*Admeto*" (1727).

[278] „Niccolo Jommelli als Opernkomponist", 1908, Halle.

[279] Aufgeführt in Dresden in Anwesenheit J. S. Bachs.

[280] Siehe den „*Tamerlano*" von Händel und „*Piramo e Tisbe*" von Hasse.

[281] Dieser Brief aus den „*Opere postume del sig. Ab. Pietro Metastasio*" (1793, Wien, Bd. I) ist auch von Carl Mennicke in seinem Werk „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker" (1906, Leipzig) veröffentlicht worden.

[282] Gluck hatte 1742 debütiert, war 1746 aus England zurückgekehrt und hatte 1749 nicht allein noch nicht die Widmungsepistel zur „Alceste" geschrieben, die zwanzig Jahre später datiert (1769), sondern nicht einmal seine wirklich bedeutsamen italienischen Opern: „*Ezio*" stammt aus 1750 und die „*Clemenza di Tito*" aus 1752.

[283] Burney hörte in Wien eine ausgezeichnete Sängerin, Martinetz, die Metastasio im Gesang unterrichtet hatte. Er fügt hinzu, daß Metastasio einer der letzten war, der die Tradition des schönen alten italienischen Gesanges aus der Schule von Pistocchi und Bernacchi kannte, denen wir auch Francesco Gasparini hinzufügen können.

[284] „*La esatta proporzione dello stilo drammatico proprio dell'Opera in musica*", wie Arteaga sagt, der aus dieser Eigenschaft eine Charakteristik Metastasios ableitet, die ihn allen andern Künstlern überlegen macht.

[285] Etwa die Szene, wo Armida den Haß ruft.

[286] „*Han fatto sempre una gran parte finora della sacra e della profana eloquenza.*"

[287] Montesquieu reiste in Italien von 1728—29 („*Voyages*", Bordeaux 1894), der Präsident de Brosses 1739—40 („*Lettres familières écrites d'Italie*"), Grosley 1758 („Beobachtungen über Italien"), Lalande 1765—66 („*Voyage en Italie*", 8 Bde., Venedig 1769), Goethe 1786—87 („Italienische Reise"), Moratin 1793—96 („*Obras postumas*", Madrid 1867).

Burneys Reise datiert von 1770—72 und wurde von ihm in zwei Werken geschildert: „*The present state of Music in France and Italy*", 1771 und „*The present state of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces*", 1773, die gleich nach ihrem Erscheinen ins Französische übersetzt wurden.

Lesenswert sind auch die Briefe Mozarts, der drei italienische Reisen machte (1769—71, 1771, 1772—73), Grétrys Memoiren, der acht Jahre in Rom blieb von 1759—67, die Selbstbiographie von Karl Ditters von Dittersdorf, der Gluck begleitete — nicht zu sprechen von den zahlreichen Aufsätzen über deutsche Musiker, die in Italien waren, wie Rust, Johann Christian Bach usw.

Eine interessante Arbeit von Guiseppe Roberti: „*La musica in Italia nel secolo XVIII secondo le impressioni di viaggiatori stranieri*" (*Rivista mus. ital.*, 1901) ist mir ein wertvoller Führer gewesen.

[288] „Ein Pariser in Rom und Neapel im Jahre 1632", nach einem ungedruckten Manuskript von J. J. Bouchard, von Lucien Marcheix. Paris, Leroux.

[289] D. h., nach Bouchard, von galantem und dramatischem Stil.

[290] Siehe die Vorrede des Marquis de Villarosa zu seinen „*Memorie dei Compositori di musica del Regno di Napoli*" (Neapel 1840).

[291] Marquis d'Orbessan: „*Voyage d'Italie en 1749—50. Mélanges historiques et critiques*" (Toulouse 1768).

[292] Edmund Rolfe, 1761: „*Continental Diary*", veröffentlicht von E. Neville Rolfe, Neapel 1897.

[293] Ohne von den kleinsten Städten zu sprechen, wo man immer gute Orchester und gute Truppen finden konnte. Siehe Mozarts Briefe.

[294] Lalande, Reise nach Parma im Jahre 1765.

[295] Burney. — Die italienischen Operntheater waren in der Regel an eine Gesellschaft vornehmer Leute verpachtet, die auf die Logen subskribierten, jeder auf eine, und das übrige jährlich vermieteten, Parterre aber und Galerie für Fremde reservierten (so in Mailand und Turin).

[296] Burney.

[297] Briefe des Präsidenten de Brosses, 1739.

[298] Briefe des Präsidenten de Brosses, 1739.

[299] Pirro: „Die Orgel Bachs“ (Paris, Fischbacher, 1895).

[300] Grosley.

[301] Die Blasinstrumente wurden ziemlich vernachlässigt. Alessandro Scarlatti, der auf Hasses Fürbitte dem berühmten Flötenspieler Quantz 1725 recht ungern eine Unterredung gewährte, sagte ihm: „Mein Sohn, Sie wissen, daß ich die blasenden Instrumente nicht leiden kann; denn sie blasen alle falsch.“ (Quantz selbst erzählte diesen Ausspruch Burney.) — 1771 konstatiert Mozart, daß man für das große Fest von San Petronio in Bologna Trompeten aus Lucca kommen lassen mußte und daß sie abscheulich waren. — Man fand nur in Venedig und Norditalien gute Blasinstrumente. In Turin waren zwei Brüder Besozzi, ein Oboist und ein Fagottist, die in ganz Europa bekannt waren.

[302] Es scheint, daß diese Gewohnheit sich gegen Ende des Jahrhunderts verlor. Goethe beklagt sich in Vicenza 1786 über das abscheuliche Taktschlagen des Maestro, eine Gewohnheit, die er Frankreich vorbehalten glaubte.

[303] Es war nicht mehr ganz so zu Burneys Zeit, wo das Orchester dazu neigte, die Stimmen zu übertönen.

[304] Die beiden anderen sind Gossec für Frankreich und Stamitz für Deutschland.

[305] An einer andern Stelle sagt Burney — der erste Satz bezieht sich auf Mozarts Schwester Maria Anna: „Allein sie ist itzt schon auf ihrer höchsten Spitze, und das ist kein Wunder und . . . wenn ich nach der Musik, die ich von seiner Komposition im Orchester hörte, urtheilen darf, so ist er ein Beweiß mehr, daß frühzeitige Früchte mehr ungewöhnlich als vortrefflich sind.“

[306] „Itzt werden Sänger von ausserordentlichen Verdiensten nur wenig bemerkt und aufgemuntert, so daß die Musik hier, wie es scheint, sehr abnimmt und zu verfallen anfängt . . . Allmählich werden sowohl die Auszierungen und die feine Ausführung der alten Musik, als auch die elegante Simplicität, weswegen diese Kapelle so berühmt ist, ganz verloren gehen.“ (Burney.) — Schon hatte ein Freund Burneys, der zwanzig Jahre in Rom verbracht hatte, diesem mitgeteilt, daß die päpstliche Kapelle nicht mehr die Vortrefflichkeit von früher besäße. Früher waren die Musiker im päpstlichen Dienst die bestbezahlten. Jetzt „ist das der Fall nicht mehr . . . Die Lebensart ist kostbarer; das Geld von geringerem Werthe . . . Man ergreift, um zu leben, noch ein anderes Geschäfte neben dem Singen, und die Kirchenmusik geräth also in Verfall, und wird immer schlechter, indem die theatralische durch die vermehrten Belohnungen täglich mehr und mehr emporkommt.“

[307] Ich spreche vom Publikum. Der Kult der Vergangenheit erhielt sich bei wenigen Auserwählten. Außer dem Padre Martini mit seinen siebzehntausend Bänden fehlte es Italien auch an andern Sammlern nicht, wie z. B. Professor Campioni in Florenz, der die Madrigale des 16. und 17. Jahrhunderts sammelte; der Sänger Mazzanti in Rom, der alles auf Palestrina Bezügliche zusammenbrachte; der Abbé Orsini und der Päpstliche Kapellmeister Santarelli in Rom, die alle auf alte Opern und Oratorien bezüglichen Dokumente sammelten. (Burney.) Der alte Stil wird auch teilweise in der Kirche festgehalten. Burney schreibt in Mailand, Brescia, Vicenza, Florenz usw. öfters, daß die Musik „im alten Stil voller Fugen" war.

Sicherlich aber führte man in italienischen Kirchen viel weltliche Musik auf, wie jene, von der der Chevalier Goudar in einer unterhaltenden Erzählung schreibt („*L'espion chinois*", 1765):

„Ich ging kürzlich in Bologna zu dem, was man dort eine große musikalische Messe nennt. Als ich in die Kirche trat, glaubte ich zuerst, ich wäre in der Oper. Entrées, Symphonien, Menuette, Rigaudons, Arien für eine Stimme, Duette, Chöre, Begleitung von Trommeln, Trompeten, Pauken, Jagdhörnern, Oboen, Geigen, Querpfeifen, Flageoletts, mit einem Wort, alles, was zum Theater gehört, fand sich hier vereinigt. Es war ein Meisterwerk an Pietätlosigkeit. Wenn der Komponist eine Messe für die Göttin der Wollust hätte schreiben wollen, hätte er nicht zärtlichere Klänge und sinnlichere Modulationen verwenden können."

Aber Burney versichert, daß man nur an Festtagen diese Art moderner Musik in der Kirche hören konnte. An gewöhnlichen Tagen herrschte in den Kathedralen der alte, feierliche Stil; in den Gemeindekirchen gab es nur einfachen Gesang, zuweilen mit, aber meistens ohne Orgel.

Trotz alledem konnte in einem Lande und in einer Zeit, die so wenig religiös war wie das Italien des 18. Jahrhunderts, die Kirchenmusik kein genügendes Gegengewicht für die weltliche Musik darstellen, die von dem Fieber nach Neuem beherrscht wurde.

[308] Burney spricht hier hauptsächlich von den Neapolitanern.

[309] Burney, Venedig.

[310] Burney, Bologna.

[311] Chronik des Pater Castorio (1630), zitiert von Henri Quittard in seiner Vorrede zu den *Sacri concerti* von Carissimi, veröffentlicht von der *Schola cantorum.*

[312] Lecerf de la Viéville: „*Comparaison de la musique française et de la musique italienne*" (1705).

[313] Abbé Châteauneuf: „*Dialogue sur la musique des anciens*" (1705).

[314] Charles Burney: „*The present state of music in Germany, the Netherlands and United Provinces*". Französische Übersetzung zur gleichen Zeit (1773).

[315] Burney, Wien.

[316] Brief Mozarts an seinen Vater vom 9. Juli 1778. — Der beste Musiker Salzburgs, ein fast genialer Mann, Michael Haydn, spielte zuweilen Orgel, wenn er völlig betrunken war.

[317] Burney kam kurz nach der Geburt Beethovens durch Bonn.

[318] Burney, Dresden.

Man beachte die Roheit öffentlicher Schauspiele zu jener Zeit in Deutschland, selbst in Wien, wo Burney barbarische Vergnügungsprogramme wie das folgende aufzeichnet:

„1. Wird ein wilder ungarischer Ochs, in vollem Feuer (das ist, mit Feuer unterm Zügel, und mit Schwärmern an den Ohren, Hörnern und andern Theilen des Leibes) mit Hunden gehetzet werden. — 2. Wird ein wilder Bär auf eben diese Art gehetzet werden. — 3. Wird gleich darauf ein grosser Bär von Hunden zerrissen werden. — 4. Werden die schnellesten Hunde einen Wolf jagen. — 5. Wird man starke und hungrige Hunde auf einen sehr wilden und wüthenden ungarischen Ochsen hetzen. — 6. Ein frischer Bär wird vor die Hunde gelassen werden. — 7. Wird ein eben gefangener starker wilder Bär erscheinen, und zum Erstenmale von Hunden gehetzet werden, die mit eisernen Waffen versehen sind. — 8. Ein sehr schöner afrikanischer Tyger . . . 11. Und zum Beschluß soll ein wüthender hungriger Bär, der seit acht Tagen keine Aetzung bekommen hat, einen jungen wilden Ochsen anfallen, und auf der Stelle lebendig fressen; und wenn er nicht ganz damit fertig werden könnte, so stehet ein Wolf bereit, der ihm zu Hülfe kommen soll."

Zwei- bis dreitausend Personen, darunter Damen der Gesellschaft, wohnten diesen Kämpfen bei, die häufig in einem Amphitheater in Wien stattfanden. Solcherart waren die Vorführungen, welche die Augen der Hörer Haydns und Mozarts entzückten!

[319] Burney fügt hinzu, daß man kein Schiff auf der Elbe sah, daß die Pferde keinen Hafer und die Soldaten keinen Haarpuder bekamen.

[320] Die Württemberger hatten den Reichstag gegen die Verschwendung ihres Souveräns angerufen. Sie beschuldigten ihn, das Land durch die Musik zu ruinieren. Man verglich seinen Musikwahnsinn mit dem Neros. In seiner Versessenheit auf alles Italienische ließ sich der Herzog durch zwei Stuttgarter Chirurgen Kastraten herstellen. — Burney spricht mit verächtlichem Mitleid von diesem Fürsten, dessen Untertanen sich zur Hälfte aus Theatermusikern, Geigern und Soldaten zusammensetzt und zur andern aus Bettlern und Lumpen.

[321] Ein anderer Italiener, Boroni, folgte ihm.

[322] Der kleine Mozart.

[323] 11. Juli 1763. Brief Leopold Mozarts an Hagenauer in Salzburg, veröffentlicht von Nissen, zitiert von Theod. v. Wyzewa.

[324] Ein Herausgeber musikalischer Werke, J. J. Lotti, ließ damals in Augsburg viele italienische Werke erscheinen; Wyzewa bemerkt, daß eins davon, die „Dreißig Arien für Orgel und Klavier" von Gius. Antonio Paganelli, sehr viel Ähnlichkeit mit der ersten Sonate hat, die Mozart einige Wochen nach seinem Augsburger Aufenthalt am 14. Oktober 1763 in Brüssel niederschrieb. (T. v. Wyzewa: „Die ersten Reisen Mozarts". *Revue des Deux Mondes*, 1. November 1904.)

[325] Johann Adolf Hasse wurde in Bergedorf bei Hamburg 1699 geboren und starb 1782 in Venedig. Er war der größte Meister der Oper in Dresden, die er reorganisierte und von 1731—63 leitete. Er schrieb mehr als hundert Opern.

[326] Hasse hatte die berühmteste italienische Sängerin ihrer Zeit, die Faustina (Bordoni), geheiratet.

[327] Metastasio rühmte sich, sein bestes Drama „Hypermnestra" in neun Tagen geschrieben zu haben. „Achilles in Scyros" wurde in achtzehn Tagen gedichtet, komponiert, einstudiert und aufgeführt.

[328] Burney gibt ein schönes Bild dieses großen Komponisten, dessen Ruhm im 18. Jahrhundert den Johann Sebastian Bachs weit überstrahlte. Er wurde überall als der Komponist angesehen, „der von allen itztlebenden Komponisten der natürlichste, eleganteste und einsichtsvolleste sey, und dabei am meisten geschrieben habe. Er ist lang von Person und fast ein wenig dick von Körper, man siehts ihm aber noch an, daß er in seiner Jugend von dauerhafter Gesundheit und angenehmer Figur gewesen seyn muß. Aus seinen Blicken und Betragen leuchtet viel Edelmuth und gutes Herz hervor. Die Zeit scheint gegen ihn nicht so schonend gewesen zu seyn, als gegen die Faustina. Er war ungezwungen, vernünftig und gar nicht zurückhaltend. Er sprach von keinem Menschen Böses; vielmehr ließ er den Geschicklichkeiten verschiedener Komponisten Gerechtigkeit widerfahren." Er bewunderte Philipp Emanuel Bach, sprach beständig mit vieler Ehrerbietung von Händel, „sagte aber, daß er dafür hielte, er habe zu sehr nach dem Ruhme gestrebt, daß er seine Partituren vollstimmig und seine Subjekte künstlich ausarbeitete, dabey habe (er) zu sehr das Geräusch geliebt; und Faustina setzte hinzu, daß seine *Cantilena* oft unbiegsam gewesen sey. Er versicherte auch, nach seinen Begriffen wäre Keiser einer der grössesten Tonkünstler gewesen, die jemals auf der Welt gelebt. Er war der Meinung, es wäre der alte Scarlatti, den (man) *le plus grand Harmoniste d'Italie, c'est à dire du monde* hätte nennen sollen, und nicht Durante, welcher nicht allein trocken, sondern auch *barogue* gewesen." Als Burney Hasse kennenlernte, waren alle seine Manuskripte und sein Besitz 1760 bei dem Bombardement von Dresden durch den König von Preußen verbrannt, gerade in dem Augenblick, wo der Komponist die vollständige Ausgabe seiner Werke auf Kosten des

Königs von Polen stechen lassen sollte. Aber dieses Unglück hatte seine Heiterkeit nicht beeinträchtigt. „Er ist so sanft und ungezwungen in seinem Betragen, daß ich mich in dieser einzigen Viertelstunde eben so bekannt mit ihm fühlte, als ob wir schon zwanzig Jahre miteinander umgegangen wären." Burney, der „seinen Arbeiten einen großen Teil der Freude verdankt, den ihm die Musik seit seiner Kindheit gewährte", vergleicht ihn mit Raffael und seinen Rivalen Gluck mit Michelangelo. — In Wahrheit gibt es keine schönere melodische Zeichnung als die bei Hasse — nur Mozart ist ihm darin noch vergleichbar. Daß dieser bewunderungswürdige Künstler so vergessen werden konnte, ist eine der schlimmsten Ungerechtigkeiten der Geschichte; wir wollen uns bemühen, sie eines Tages gutzumachen.

[329] Burneys Darstellung von Gluck ist eine der besten, die wir von diesem großen Manne besitzen.

Burney wurde ihm durch den außerordentlichen englischen Gesandten, Lord Stormont, vorgestellt, was nicht überflüssig war, denn „Gluck ist ein eben so fürchterlicher Mann, als Händel zu seyn pflegte. Er wohnt recht gut. Madame Gluck und seine Nichte, welche er bey sich hat, kamen sowohl als der alte Komponist selbst, bis an die Thüre uns zu empfangen. Sein Gesicht ist stark von den Blattern gezeichnet, seine Figur und sein Blick sind ziemlich widrig". Aber Burney hatte das Glück, ihn bei ungewohnt guter Laune anzutreffen. Gluck sang; und „mit so wenig Stimme als möglich, wußte er die Gesellschaft zu unterhalten . . ., denn er ersetzte den Mangel an Stimme durch Reichthum des Accompagnements, durch Nachdruck und Heftigkeit in den Allegros und durch seinen treffenden Ausdruck dergestalt, daß es ein Fehler wurde, den man bald gänzlich vergaß. Er war so gut aufgeräumt, daß er seine Oper *Alceste* fast ganz durchging; auch verschiedne andre vortrefliche Stellen, aus einer neuern Oper von ihm, *Paride ed Elena* genannt, und aus einer französischen Oper, nach Racinens *Iphigenie*, die er eben komponiert hatte. . . . Er hatte sie schon in seinem Kopfe so völlig ausgearbeitet, und sein Gedächtnis ist so bewunderungswürdig, daß er sie fast von Anfang bis zu Ende eben so fertig hersang, als ob er eine rein abgeschriebene Partitur vor sich gehabt hätte . . ."

Burney traf ihn bei einem Diner bei Lord Stormont wieder, wo er ihn zum Tischnachbar hatte. Gluck, den die Langeweile gesprächig machte, erzählte, daß er eben ein Faß vortrefflichen Weins vom Pfalzgrafen bekommen habe als Dank für eine seiner komischen Opern; der Fürst sei entzückt gewesen, daß diese Musik von einem ehrlichen Deutschen stamme, der guten Wein liebe. — Er rühmte sich gern seiner Art, ein Orchester zu dirigieren, in der er ebenso gefürchtet war wie Händel. Er sagte, daß er seine Musiker nie rebellisch gefunden hätte, obgleich er sie zwang, zugunsten der Oper jede andere Beschäftigung aufzugeben und sie Stellen seiner

Opern oft zwanzig- bis dreißigmal proben ließ. — Er sprach zu Burney von seinem Aufenthalt in England, der ihn gelehrt habe, „bey seinen dramatischen Kompositionen sich auf das Studium der Natur zu legen". Er war zur Glanzzeit Händels dort gewesen; für ihn aber war kein Platz da, und das Volk war sehr gegen die Fremden eingenommen. Mit Mühe und Not führte man Glucks „*Caduta dei Giganti*" auf, die durchfiel. Gluck war überrascht zu sehen, daß „die planen und simplen Stellen die meiste Wirkung (auf die Hörer) thaten: so hat er sich seit der Zeit ständig beflissen, für die Singstimme in den natürlichen Tönen der menschlichen Empfindungen zu schreiben . . . und es ist anmerkenswerth, daß die meisten Arien in seiner Oper *Orpheus* so plan und simpel sind, als die Engländischen Balladen."

[330] Richard Wagner: „Beethoven", 1870.

[331] Friedrich II. hatte überdies eine heftige Abneigung gegen religiöse Musik, ja er glaubte, wie Agricola Burney erzählte, „ein Komponist verderbe sich den Geschmack, wenn er Kirchenstücke oder Oratorios schreibe," und habe von andern Arbeiten solcher Männer gesagt: „Das schmeckt nach der Kirche".

[332] Carl Heinrich Graun, 1701 zu Wahrenbrück in Sachsen geboren, 1759 gestorben, war 1735 in die Dienste Friedrichs II. getreten. Er war der Organisator der Berliner Oper, für die er siebenundzwanzig Werke schrieb. Friedrich II. war einige Male sein Mitarbeiter; er lieferte die Textbücher zu „*Fratelli Nemici*" nach Racine (1756), „*Merope*" nach Voltaire (1756), „*Coriolano*" (1749), „Silla" (1753) und „*Montezuma*" (1755). Diese letztere Oper, die antiklerikal war und in der Friedrich, wie er an Algarotti schrieb, zeigen wollte, „daß selbst die Oper dazu dienen kann, die Sitten zu reformieren und die Vorurteile zu zerstören", ist kürzlich von Albert Mayer-Reinach in der Sammlung der „Denkmäler deutscher Tonkunst" (Leipzig, Breitkopf, 1904) neu herausgegeben worden.

[333] Er ließ in Berlin Hasses Opern aufführen, aber er war Glucks erklärter Feind; er kritisierte die „Alceste" aufs schärfste, ebenso wie es Agricola, Kirnberger, Forkel und das ganze Regiment preußischer Theoretiker taten, die auf seinen Wink einschwenkten.

[334] Folgendermaßen wurde ein Ausländer, selbst ein gut empfohlener, in der Preußenhauptstadt empfangen. Bei Burney ist die Geschichte seiner Ankunft in Berlin zu lesen: Trotz seines Passes und einer ersten Zollrevision an der Grenze wird er wie ein Gefangener zum Berliner Zollgebäude geführt, dort zwei Stunden zähneklappernd im Regen im Hofe stehengelassen, während man aufs genaueste seine Habseligkeiten durchsucht. Dies hat wenig Ähnlichkeit mit der österreichischen Zollrevision, wo der siebenjährige kleine Mozart die Beamten besänftigt, indem er ihnen ein Menuett auf seiner kleinen Geige spielt. — Das Unglaublichste aber ist Burneys Besuch in Potsdam. Beim Haupteingang ebenso wie

bei jeder folgenden Tür unterzieht man ihn einem Verhör, von dem er sagt, es sei „das Merkwürdigste gewesen, was mir auf allen meinen Reisen passiert ist. Es hätte nicht strenger am Tor einer belagerten Stadt sein können."

[335] Burney anerkennt im übrigen bei ihm „große Präzision. Seine *embouchure* (Ansatz) war klar und eben, seine Finger brillant und sein Geschmack rein und ungekünstelt . . . Die Cadenzen, welche Se. Majestät machten, waren gut, aber lang und studirt".

[336] Die Gestalt dieses alten Musikers war von ungewöhnlicher Größe.

„*The son of Hercules he justly seems*
By his broad shoulders and gigantic limbs."

(„Er scheint bey seinen breiten Schultern und gigantischen Gliedmassen ein wahrer Sohn des Herkules zu seyn.")

[337] Friedrich Wilhelm I. hatte Orchester und Theater aufgehoben mit der schlichten Anmerkung: „Zum Teufel damit!"

[338] In Mannheim und in Schwetzingen waren alle Untertanen des Pfalzgrafen in der Oper und selbst in seinen Konzerten zugelassen, was, nach Burney, nicht wenig dazu beitrug, ihr Urteil zu formen und die ausgesprochene Liebe für Musik zu festigen, welche man im ganzen Kurfürstentum findet.

[339] „*Shakespeare et l'Ancien Régime.*"

[340] Obwohl es anmaßend wäre, ihn seinem Vater gegenüberzustellen oder gar vorzuziehen, ist Philipp Emanuel doch ein genialer Musiker, dem nichts als ein Charakter oder wenigstens ein Wille von gleicher Stärke wie seine musikalische Inspiration gefehlt hat. Aber seine großartige Kraft war von einer Art geistigem Schlagfluß bis zur gänzlichen Mutlosigkeit gelähmt, und es ist traurig zu sehen, wie in ihm, für Augenblicke, die Seele eines Beethoven in den Fesseln eines beschränkten Lebens ringt, großartig aufblitzt und wieder in ihre Apathie versink.

Das Bild, das Burney von ihm gegeben hat, ist das beste, das wir besitzen. Ich kann mich nicht enthalten, einen Ausschnitt davon zu geben.

Philipp Emanuel hatte Burney eingeladen, bei ihm zu speisen. Man führte Burney in ein großes Musikzimmer, „welches mit mehr als hundert und fünfzig Bildnissen von grossen Tonkünstlern, theils gemahlt, theils in Kupfer gestochen, ausgeziert war. Ich fand darunter viele Engländer und unter andern auch ein Paar Originalgemählde in Oel von seinem Vater und Großvater. Nachdem ich solche besehen hatte, war Herr Bach so verbindlich, sich an sein Lieblingsinstrument, ein Silbermannisches Klavier zu setzen, auf welchem er drey oder viere von seinen besten und schwersten Kompositions, mit der Delikatesse, mit der Precision und mit dem Feuer spielte, wegen welcher er unter seinen Landsleuten mit Recht so berühmt ist. Wenn er in langsamen und pathetischen Sätzen

eine lange Note auszudrücken hat, weiß er mit grosser Kunst einen beweglichen Ton des Schmerzens und der Klagen aus seinem Instrumente zu ziehen, der nur auf dem Clavichord, und vielleicht nur allein ihm, möglich ist hervorzubringen.

Nach der Mahlzeit, welche mit Geschmack bereitet, und mit heiterem Vergnügen (mit drey oder vier vernünftigen und wohlerzogenen Personen von seinen Freunden, ausser seiner Familie, die aus Madame Bach, seinem Sohn dem Licentiaten, und seiner Tochter bestund) verzehrt wurde, erhielt ichs von ihm, daß er sich abermals ans Clavier setzte; und er spielte, ohne daß er lange dazwischen aufhörte, fast bis um Eilf Uhr des Abends. Während dieser Zeit gerieth er dergestalt in Feuer und wahre Begeisterung, daß er nicht nur spielte, sondern die Miene eines ausser sich Entzückten bekam. Seine Augen standen unbeweglich, seine Unterlippe senkte sich nieder und seine Seele schien sich um ihren Gefährten nicht weiter zu bekümmern, als nur so weit er ihr zur Befriedigung ihrer Leidenschaft behülflich war. Er sagte hernach, wenn er auf diese Weise öfter in Arbeit gesetzt würde, so würde er wieder jung werden. Er ist itzt neun und fünfzig Jahr alt, ist eher kurz als lang von Wuchs, hat schwarze Haare und Augen, eine bräunliche Gesichtsfarbe, eine sehr beseelte Miene, und ist dabey munter und lebhaft von Gemüth."

Burney ist überzeugt davon, daß Philipp Emanuel nicht nur einer der größten Klavierkomponisten ist, „sondern auch, im Punkte des Ausdrucks, der beste Spieler. (Er ist) in jedem Style ein Meister, ob er sich gleich hauptsächlich dem Ausdrucksvollen widmet. Er ist, glaub ich, gelehrter als selbst sein Vater, so oft er will, und läßt ihn, in Ansehung der Mannigfaltigkeit der Modulation, weit hinter sich zurück . . . In den Charakteren des jüngeren Scarlatti und Emanuel Bachs sind sich verschiedene Züge sehr ähnlich. Beyde hatten grosse und berühmte Komponisten zu Vätern, welche von allen ihren Zeitgenossen für das Panier der Vollkommenheit gehalten wurden, nur nicht von ihren Söhnen, welche neue Wege zum Ruhme zu entdecken wußten. Domenico Scarlatti wagte schon vor fünfzig Jahren Noten von Wirkung und Geschmack . . ., mit welchen das Ohr des Publikums sich erst seit kurzem vertragen hat. Emanuel Bach scheint gleichfalls sein Zeitalter hinter sich zurück zu lassen."

[341] Dieses Urteil bekommt einen besonderen Sinn, wenn man später hört, daß Johann Sebastian ihn die ersten Jahre seines Lebens unerbittlich bei solchen Arbeiten hatte verbringen lassen.

[342] Einunddreißig Briefe von Johann Christian Bach an den Padre Martini geben uns Aufschluß über diese Bildung.

[343] Siehe Max Schwartz: „Johann Christian Bach" (1901).

[344] Max Schwartz zeigt den direkten Einfluß Johann Christians auf die Mozartsche Klavier- und Opernmusik und namentlich auf

die ersten Symphonien. Mozart spricht in seinen Briefen oft von Johann Christian Bach. Er sagt, daß er ihn von ganzem Herzen liebe, daß er tiefe Achtung für ihn hege. Gewisse Arien Johann Christians ließen ihn nicht ruhen. Er versuchte, mit ihm zu rivalisieren, indem er neue Melodien auf die gleichen Worte schrieb.

[345] Siehe Wilhelm Hosäus: „Friedrich Wilhelm Rust" (1882). — Rust war ein Schüler des ältesten Sohnes von Johann Sebastian, Wilhelm Friedemans, der die Traditionen des Vaters am besten bewahrt hatte. Er nahm auch Stunden bei Philipp Emanuel. Seine künstlerische Bedeutung ist erst seit kurzem durch die Veröffentlichung einiger Werke durch einen seiner Nachkommen wieder bekannt geworden.

[346] Ich spreche nicht von den jungen Meistern der folgenden Epoche — von Haydn, dem Schüler Porporas und genialen Nachahmer Sammartinis, von Mozart, der in der ersten Zeit seines Lebens ein reiner Italiener war und dessen Opern in Italien gespielt wurden und Beifall fanden. Hasse, der der Feind Glucks war, weil er ihn der echten italienischen Tradition nicht treu genug fand, liebte und bewunderte im Gegenteil Mozart, in dem er seinen glücklicheren oder größeren Fortsetzer sah.

[347] „Verzeichnis der in den Frankfurter und Leipziger Meßkatalogen der Jahre 1564—1759 angezeigten Musikalien, angefertigt und mit Vorschlägen zur Förderung der musikalischen Bücherbeschreibung begleitet von Dr. Albert Göhler" (Leipzig, Kahnt, 1902, 8°). — Siehe über dieses Thema einen interessanten Artikel von Michel Brenet in der *Tribune de St. Gervais* (Mai-Juni 1914).

[348] So wenig wie die französische oder die Werke von J. S. Bach.

[349] Gluck seit 1770 auf Klopstocksche Oden.

[350] Die Hamburger Oper hatte am Ende des 17. Jahrhunderts Opern in deutscher Sprache gespielt. Allein in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts gaben Keiser und Händel das Beispiel, in den gleichen Opern deutsche und italienische Worte zu mischen; bald hatte das Italienische gesiegt.

[351] Musik von Standfuß und Hiller. Das gleiche Stück war ohne Erfolg 1743 in Berlin gespielt worden, nach dem englischen Stück von Coffey mit englischen Originalmelodien. „Der Teufel ist los" hatte einen 2. Teil, der 1759 gespielt und unter dem Titel „Der lustige Schuster" sehr populär wurde. Diese Singspiele erregten zwanzig Jahre lang Begeisterung in Deutschland. Sie waren sozusagen die Oper des deutschen Kleinbürgertums. — Zu bemerken ist, daß Hillers bester Schüler, Christian Gottlieb Neefe, der Lehrer Beethovens war.

[352] Hasse und Metastasio, die letzten Vertreter der reinen italienischen Tradition, hatten die Gefahr gefühlt. Metastasio beklagt sich in seinen Gesprächen mit Burney sehr über den Fortschritt der Instrumentalmusik in der Oper.

[353] „Soviel Kunst, als Ihnen in Ihrer Musik beliebt, meine Herren," sagte Hoffman zu seinen Landsleuten, „wenn sie nur mit der Natur vereinigt ist; und selbst in einer genauen Verbindung zwischen beyden, möchte ich allemal wünschen, daß die ältere Schwester, Natur, die Regierung hätte." (Burney.)

[354] Erwähnen wir noch eine Form der Musik, in der die Deutschen Meister und für ganz Europa vorbildlich waren: die Militärmusik. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts waren nach Burney die Marschmusik und selbst die Musiker in vielen Garnisonen Frankreichs deutsch. Eine der besten Militärkapellen hatte Darmstadt, nach Burney bestehend aus 4 Oboen, 4 Klarinetten, 6 Trompeten, 4 Fagotten, 4 Hörnern und 6 Zinken.

Anmerkung des Verlags

Die Zitate deutschen Ursprungs sind im Originalwortlaut wiedergegeben, die Auszüge aus Burneys Schriften im Wortlaut der alten deutschen Übersetzungen von Bode (1772/73) und Eschenburg (1785).

Bilderverzeichnis

Gegenüber Seite

Bach, Johann Christian
Nach einem Ölgemälde von Matthieu. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 224

Bach, Karl Philipp Emanuel
Nach einem Stich von A. Stöttrup. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 216

Burney, Charles
Gemälde von Reynolds. Nach einem Stich von F. Bartolozzi. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin . 168

Graun, Carl Heinrich
Zeichnung von Scheucher. Nach einer Lithographie aus „Acht und dreißigstes Neujahrsstück der allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich", 1850, Zürich. Aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. . . . 128

Händel, Georg Friedrich
Nach einem Stich von T. Chambars aus dem Werk: „Memoirs of the Life of the late George Frederic Handel", London 1760 (von Mainwaring). Aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. . . . 56

Händel, Georg Friedrich
Nach einem Stich von Georg Friedrich Schmidt. Aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. . . . 64

Jommelli, Nicola
Nach einem Stich von Riedel. Aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. 176

Kuhnau, Johann
Nach einem Titelkupfer. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 5

Martini, Giambattista (Padre Martini)
Nach einem Stich von C. Faucci aus dem Werk: „Storia della Musica", I. Band, Bologna 1757. Aus der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. 192

Mattheson, Johann
Gemälde von Wahll. Nach einem Stich von C. Fritzsch. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 80

Metastasio, Pietro Antonio Domenico Bonaventura
Nach einem Stich von Mansfeld. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 152

Pepys, Samuel
Gemälde von G. Kneller. Nach einem Stich von R. White. Aus dem British Museum in London 32

Pepys, Elizabeth
Gemälde von Hailes. Nach einem Stich von T. Thomson. Aus dem British Museum in London 40

Quantz, Johann Joachim
Nach einem Stich von Schleuen. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 208

Sammartini, Giovanni Battista
Zeicbnung von Luigi Scotti. Nach einem Kupferstich. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin . . . 184

Tartini, Giuseppe
Nach einem Stich von Scheener. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 184

Telemann, Georg Philipp
Gemälde von Lud. Mich. Schneider. Nach einem Stich von Val. Dan. Preisler. Aus der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin 104

Inhalt

Seite

Vorwort 7

I. Der satirische Roman eines Musikers aus dem 17. Jahrhundert 9

II. Die Musik im Leben eines englischen Dilettanten unter Karl II. 35

III. Bildnis Händels 55

IV. Die Entstehung des „klassischen Stils" in der Musik des 18. Jahrhunderts 75

V. Memoiren eines vergessenen Meisters 101

VI. Metastasio als Vorläufer Glucks 147

VII. Musikalische Reise durch Europa im 18. Jahrhundert
1. Italien 167
2. Deutschland 199

Anmerkungen 231

Bilderverzeichnis 259

Der Preußischen Staatsbibliothek in Berlin, dem British Museum in London und der Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung bei der Beschaffung des Bildermaterials und die bereitwilligst erteilte Reproduktionserlaubnis gedankt. Der genannten Frankfurter Bibliothek, die die reichen Bestände ihrer Sammlung auch zu literarischer Benutzung in entgegenkommendster Weise zur Verfügung stellte, ist der Verlag zu besonderem Dank verpflichtet.

Von

ROMAIN ROLLAND

erschienen im Verlag der Literarischen Anstalt
Rütten & Loening in Frankfurt am Main ferner:

Johann Christof

Roman in 3 Bänden

Geheftet 108 Mark, in Halbleinen gebunden 160 Mark

*

Meister Breugnon

Ein fröhliches Buch

In Pappband 18 Mark, in Halbleder gebunden 40 Mark

*

Das Leben Michelangelos

Mit 24 Abbildungen

In Pappband etwa 32 Mark, in Halbleinen etwa 40 Mark

*

Das Leben Tolstois

Mit 20 Abbildungen

In Pappband etwa 32 Mark, in Halbleinen etwa 40 Mark

In Vorbereitung:

Clerambault

Die Geschichte eines freien Gewissens im Kriege

Roman

Ferner erschien die erste deutsche Rollandbiographie:

Stefan Zweig
Romain Rolland

Der Mann und das Werk

Mit 6 Bildnissen und 3 Faksimiles

Geheftet 27 Mark, in Halbleinen 35 Mark

*

Preise unverbindlich